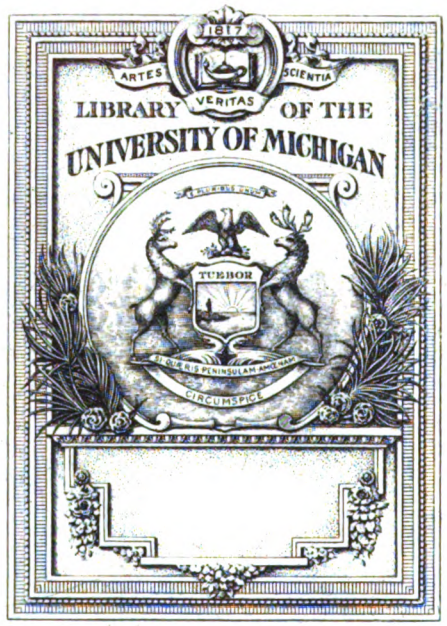

ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

Fine Arts
N
8
.08
V4-5

OSTASIATISCHE ZEITSCHRIFT

THE FAR EAST L'EXTRÊME ORIENT

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER KULTUR UND KUNST DES FERNEN OSTENS

HERAUSGEGEBEN
VON
OTTO KÜMMEL UND WILLIAM COHN

1915/16
VIERTER JAHRGANG

OESTERHELD & CO. · VERLAG · BERLIN W. 15

Empfehlen
Harrass.
2-27-30
19722

Inhalt und Register zu Band 5
fehlt Band VI

Wirtten

INHALT DES ~~FÜNFTEN~~ BANDES.

Abhandlungen.

Seite

R. OTTO FRANKE, Über die angeblichen Knochenreliquien des Buddha Gotama 1
ARTHUR WACHSBERGER, Stilkritische Studien zur Kunst Chinesisch-Turkestans. III. (Schluß.) Mit 21 Abb. 12
EDUARD ERKES, Chinas religiöse Entwicklung im Zusammenhang mit seiner Geschichte 58
CURT GLASER, Die Entwicklung der Gewanddarstellung in der ostasiatischen Plastik. II. (Schluß.) Mit 16 Abb. 67
M. WINTERNITZ, Die Tantras und die Religion der Śāktas 153
E. A. VORETZSCH, Ältere siamesische Töpferarbeiten 164
ZOLTÁN v. TAKÁCS, Chinesische Kunst bei den Hunnen. Mit 13 Abb. . 174
A. CONRADY, Zu der Frage nach Alter und Herkunft der sog. japanischen Dolmen 229
CURT GLASER, Zur Geschichte der Seidenweberei in Ostasien. Mit 15 Abb. 248
FRITZ JÄGER, Über chinesische Miaotzĕ-Albums. Mit 6 Abb. 266
BRUNO SCHINDLER, Die Prinzipien der chinesischen Schriftbildung. Mit 18 Schrifttafeln 284

Sammlungen und Denkmäler.

ERNST GROSSE, Chinesische Kunstwerke in Japan und in China 88
ALFRED SALMONY, Das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln. II. Plastik. Mit 7 Abb. 189
WILLIAM COHN, „Zeichnungen nach Wu-Tao-tze“ 197

Miszellen.

O. NACHOD, Lamprechts Bedeutung für die Wissenschaft vom fernen Osten 109
G. SUPKA, „Streifzüge unter alttürkischer Flagge“. Mit 2 Abb. 112
Z. v. TAKÁCS, Erwiderung. Mit 1 Abb. 118
ALFRED SALMONY, China-Kenner und die Wissenschaft 201
SHINKICHI HARA, Erwiderung an Herrn Jōjirō Kuwabara 202
NACHOD, Ein niederländisches Kunstwerk für den Shōgun 205
A. Conrady zu seinem fünfundzwanzigjährigen Dozentenjubiläum 316
EDUARD ERKES und BRUNO SCHINDLER, Der Ursprung der Chinesen. Eine Antwort an Henri Cordier 317

Besprechungen.

G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde (*William Cohn*) 123. Chinesische Lyrik in neueren deutschen Übersetzungen (*A. Forke*) 126. Alb. Tafel, Meine Tibetreise (*H. Hackmann*) 129. L. Wieger, Folk-lore Chinois moderne; Bouddhisme Chinois; Taoisme; Les pères du système taoiste; Moral tenets and customs in China (*H. Hackmann*) 131. C. J. Ball, Chinese and Sumerian (*Otto Franke*) 136. H. Hackmann, Religionen und heilige Schriften (*H. Haas*) 139. Carl Einstein, Negerplastik (*Curt Glaser*) 140. Richard Schmidt, Šukasaptati (*R. O. Franke*) 206. Max Walleser, Prajñāpāramitā (*Otto Franke*) 207. Weltgeschichte, begründet von Hans Helmolt (*Eduard Erkes*) 211. Marquis de la Mazelière, Le Japon. Tome VI (*O. Nachod*) 213. L. Scherman, Zur altchinesischen Plastik (*Otto Franke*) 216. Chang Wu, 105 interessante chinesische Erzählungen (*Otto Franke*) 217. C. Bunge, Das Wissen vom Atem (*Hans Haas*) 217. T. Suzuki, A brief History of early Chinese Philosophy (*A. Forke*) 218. Georg Irmer, Völkerdämmerung (*C.*) 219. Hermann v. Staden, Indien und der Weltkrieg (*C.*) 219. Nathan Söderblom, Das Werden des Gottesglaubens (*Bruno Schindler*) 322. K. Seidenstücker, Südbuddhistische Studien I (*William Cohn*) 327. Berthold Laufer, Notes on Turquois in the East (*Eduard Erkes*) 327. O. Franke und B. Laufer, Epigraphische Denkmäler aus China (*Eduard Erkes*) 328. Otto Pelka, Chinesisches Porzellan (*William Cohn*) 329. Eduard Erkes, Japan und die Japaner (*William Cohn*) 329. Erwiderung (*M. Walleser*) 330. Schlußwort (*O. Franke*) 338.

Zeitschriftenschau 142, 220. 344

Bücherschau 145, 223, 346

Kleine Mitteilungen 147, 225, 348

REGISTER ZUM FÜNFTEN BANDE.

Adyā Kālikā 155.
Ahamkāra 161.
Akishinodera 252.
American Art Association 228.
Amida 38 ff., 74 (Abb.).
Amoghavajra 82.
Ānanda-Tempel zu Pagan 326f.
Angkor 327.
Ardeschir II 120.
Ardhanārīśvara 161.
Asangha 84.
Ashikaga-Shoghune 91.
— Tadayoshi 202.
— -Zeit 88.
Asoka 2 ff.
— -Inschriften 9.
Aspelin, J. R. 179.
Aston 244 ff.
Atem 217 ff.
Attila 175.
Avalon, Arthur 153 ff.

Baber 234.
Bahr, A. W. 228.
Ball, C. J. 136 ff., 319.
Bälz, Erwin von 211, 247.
Banreki-Periode 98.
Barth, Aug. 1, 5, 154.
Basel, Sammlung für Völkerkunde 225.
Bayen 90.
Bäzäklik 12 ff., 261.
Beckerath, Versteigerung 350.
Begriffsschrift 284 ff.
Benares, Hindu - Universität 152.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 256.
—, Königl. Bibliothek 147.
—, Museum für Völkerkunde 147, 225, 348.
Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft 349.
Bethge, Hans 126.
Bhairava 160.
Bhandarkar, R. G. 154.
Bijas 156.
Bilderschrift 288 ff.
Binsteed, G. C. 143.
Birmanen 321.
Bishop, Isabella 234.
Boccaro 98.
Bode, Exzellenz von 151.
Bone, Prof. 197.
Boston, Museum of Fine Arts 225, 228, 348.
Botticelli 200.
Brahman 155.
Brandt, Max v. 151, 211.
Breslau, Professor 110.
Bridgman, E. C. 270.
Budapest, Nationalmuseum 119 (Abb.).
Buddhas, Höhle der 1000 36 ff., 149.
Buddhismus, japanischer 142.
Bühler 3.
Bunge, C. 217.
Bunkimandara 39 (Abb.).
Bunkyudō 274.
Burger, Prof. Fritz 228.
Bushell, Stephen W. 274.
Byōdōin, Hōwōdō 74 (Abb.).

Chajin 92 ff.
Chalfant, Frank H. 114, 183.
Chang 167.
—, Carson 151.
— Ssu-kung 253, 265.
— Wu 217.
— Yüeh-hu 92.
Chang-yih 238.
Chanoyu 93.
Ch'an-tsung 197.
Chaseki 93.
Chavannes, Edouard 228, 235, 240, 247, 321.
Che-kiang 168.
— Kuan Jao 171.
Ch'en Fo-shou 80.
— Hai-ch'ing 80.
Chêng-tzŭ 303.
Chicago, Fieldmuseum 147.
China-Archiv 226.
— -Kenner 201 f.
—, Religiöse Entwicklung 58 ff.
Chinesen, Ursprung der 317 ff.
Chinesisch - Deutsche Freundschaftsvereinigung 150.
— -Japanische Universität 152.
Chinesische Flöte 126.
— Gerätekunst 99.
— Kunstwerke in Japan und in China 88 ff.
— Lyrik 126 ff.
— Plastik 94, 96, 189 ff., 216 f.
— Opferkessel 180 ff. (Abb.).
Chinesisches Schönheitsideal 352 f.
— Wortschriftsystem 353.
Chinesisch - Turkestan, Kunst von 12 ff.
Chisho Daishi 75 (Abb.), 76, 77.
Chōnen, Hōnen 68.
Chōshikyō 253.
Chotscho 17 ff., 18 (Abb.), 19 (Abb.), 21 (Abb.), 50.
Chuan-chu 292, 306.
Ch'uan-tze-wei 314.
Ch'u-shih 292.
Chung-jen 239.
Chūsonji 76, 86.
Ciun'yu 168.
Cleveland, Museum of Art 148, 225, 348.
Cohn, William 125, 189, 197 ff., 218 f., 228, 326 ff.
Colborne 234.
Cöln, Museum für Ostasiatische Kunst 189 ff.
Colquhoun, A. R. 271.
Conrady, A. 111, 181, 229 ff., 284 ff., 316, 319 ff., 348, 350.
Coomaraswamy, Ananda 143.
Cordier, H. 268, 273, 309, 317 ff.
Curtis, Francis Gardner 228.
Çramaṇa 235.

Daianji 69.
Daigoji 72.
Dainichi Nyorai 86, 196 (Abb.).
Daitokuji 90, 93.
Dandan Uilig 12 ff., 13 (Abb.).
Dante 200.
Dāthāvamsa 8.
Date Munemoto, Graf, Sammlung 350.
Davids, Rh. 5.
Dengyō Daishi 67.
Denkmalschutz in China 348 ff.
— pflege in China 348 f.
Deutsch-Chinesischer Verband 226, 227.
Devaputra 33.
Devéria, G. 268.
Devi 155, 156.
Dewall, v. 201.
Dhyāna 157.
Dickins, Frederick Victor 228.
Dighanikāya 6 ff.
Döhring, Karl 350.
Dolmen, japanische 229 ff.
Doppelungen 301.
Dreger, Moritz 248, 254.
Drehscheibe 245.
Dresden, Porzellansammlung 148.
Dunapentele 113, 120, 178, 186.

Ebert, M. 177.
Edkins 306.
Einstein, Carl 140 f.
Ekāksarakosa 160.
Enmyōji 68.
Erh-ya 313.
Erkes, Eduard 58 ff., 317 ff., 320, 327 f.
Eshin 252.

Fa-hian 6.
Falke, Otto v. 248, 250, 258.
Fang-chung 238.
Fêng-t'ien 226.
Fieldmuseum, Chicago 147.
Florenz, Hamburg 150, 229, 241, 272.
Forke, A. 126 ff., 218, 338.
Franke, O. 139, 175, 207 ff., 217, 239, 319, 328, 330, 343.
Franke, R. Otto 1 ff., 206 f.
Fujiwara Kanezawa 81.
Fujiwara-Kunst 80.
— -Plastik 78.
— -Zeit 258.
Fukukensaku 69.

Gabelentz 303 ff.
Ganggräber 230 ff.
Genji-monogatari 260.
Geometrische Muster 259 ff.
Gewanddarstellung 67 ff.
Ghandarakunst 15, 67.
Giles 321.
Glaser, Curt 67 ff., 140 f., 248 ff., 349.
Glasgegenstände 245.
Gobineau 318.
Godaikokuzō, Jingoji 69, 76.
— rikku 252.
Godoshi 90.
Gokurakuji 68.
Goloubew, Victor 200.
Gotischer Stil 265.
Gowland 230 ff.
Grabkammer 230 ff.
Grawe-vault 233.
Grosse, Ernst 88 ff.
Groot, Prof. de 227, 230 ff. 350.
Grube 284, 320.
Grünwedel 16 ff.

Haas, Hans 139, 217 f.
Hachiman-Statue 77.
Hackmann, H. 129 ff.
Hahnenstoff, Nara 250, 256 (Abb.).
Hakuhōzeit 76.
Halbedelstein 89.
Hamburgisches Kolonialinstitut 150.
Hangchoufu 170.
Haniwa 231 ff.
Hankan 90.
Han-Periode 241, 245.
— -Zeit 238, (Abb.), 199.
Hantzsch, Viktor 211.
Hauser, Otto 126 ff.
Hara, Shinkichi 204.
Hayato 242.
Hedin, Sven v. 151, 316, 350.
Heilmann, Hans 126 ff.
Helmolt, F. 211 ff.
Heng-Shan 241.
Hexagramme 297.
Hia-Kwei 90.
Hieh-shêng 292.
Higashiyama 91.
Himeko 246.
Hinduismus 153 ff.
Hiong-nu 117.
Hioshi-Schrein, Sakamoto 77.
Hippokampenhöhle aus Quyzil 32, 33 (Abb.).
Hirth, Friedrich 57, 175 ff., 200, 241, 243, 266, 271, 274, 320.
Hiuen-tsang 4, 7.
Hiungnu 174, 175.
Höckricht, Funde 113 ff., 174 ff.
Höhle der 1000 Buddhas 36 ff., 37 (Abb.), 41 (Abb.), 43 (Abb.), 45 (Abb.), 46 (Abb.), 47 (Abb.) 149.
Hōjō Tokiyori 85.
Hoke-kyō 255.
Hokkeji 71, 72 (Abb.), 260.
Honan 321.
Hōnen Shōnin Eden 252, 262.
Hopkins 319.
Hōryūji 44, 70, 71 (Abb.), 89 (Abb.), 249 (Abb.), 250, 253, 257 ff.
—, Kwannon 70.
—, Hondo 89.
—, Kondō 253.
—, Löwenstoffe 250.
—, Tamamushi-Schrein 257.
Hosso-Patriarchen 81, 84.
— -Sekte 77 (Abb.).
Hou-Han-shu 237, 245, 246.
Hōwōdō, Byōdōin 74 (Abb.c.
Hsiao Mei 168.
Hsüan-tsang 14.
Huang-Ts'ing tschi kung-t'u 268, 276, 277, 279.
Hua-yang-kuoh-chi 234.
Hui-i 292.
Hülle, H. 147.
Hung-wu Cheng-yün 232.
Hunnen 112 ff., 174 ff., 350.
— -Kunst 112 ff., 174 ff.
Hunnische Opfergefäße 119 ff. (Abb.), 176 ff. (Abb.).
Huoh K'ü-ping 239.

Ichijikinrin 76.
Ichijōji 254 (Abb.), 255.

Ideogramme 183 (Abb.).
Impressionismus 142.
Indien 219.
Indische Baukunst 142.
Inouye, Kaoru, Marquis 151.
Intercisa 113, 115 (Abb.).
Irmer, Georg 218 f.
I-söng 57.

Jade 89.
— -Skulpturen 96.
Jaeger, F. 266 ff.
Jaganmātā 155.
Jakushi 73 (Abb.).
Japanische Dolmen 229 ff.
Japanische Personennamen, Lesung der 202.
Japan und die Japaner 329 f.
Jataka 51.
Javanische Kunst 227 f.
Jehol 328.
Jih-chi-luh 233 ff.
Jingoji 69, 70 (Abb.), 73 (Abb.), 76.
Jizō 76, 86 (Abb.), 194.
Jōchō 73, 74 (Abb.), 79.
Jōgan-Epoche 67.
— -Skulpturen 76.
— -Stil 77.
— -Zeit 260.
Jōkei 83, 85 (Abb.), 86, 252.
Jones, William 318.
Jōruriji 75, 78.
Jouveau-Dubreuil, G. 123 ff.
Jūdaideshi des Kofukuji 84.
Jūichi-men-Kwannon 72.

Kaisergräber 230.
Kakei 90.
Kalgren, Dr. 316.
Kalizeitalter 157.
K'ang-hi-tze-tien 313 f.
— -muh 233.
Kamakurazeit 80, 265.
Kanezawa, Fujiwara 81.
Kankan 90.
Kanshitsu 94, 95.
Kaniska 7, 50.
Kao-kou-li 247.
Kapilavatthu 1 ff.
Kapos-Tal 176 ff. (Abb.).
Karachoto 149.
Karakorum 149.
Katse 150.
K'au-ku-t'u 175.
Kauladharma 159.
Kaundinya, Reinhardt 349.
Kawaguchi Jekai 150.
Kenchōji 85.
Khotan 57.
Kia-kieh 292, 309.
— -Tsing 148.
Kichijōten 76 (Abb.), 78, 259.
Kien Yao 171.
Kien-lung 103, 275.
K'i-lao 282 ff.
Kingtechen 170.
Kin-hiang 238.
— -shih-tsui-pien 235.
— — -soh 235.
Kinnarihöhle 24 (Abb.).
Kinuto 168.
Kircher, Athanasius 318.
Knochenreliquien des Buddha Gotama 1 ff.
Kōbō Daishi 67 f., 263.
Kōfukuji 77 (Abb.), 79 (Abb.), 83 (Abb.), 84, 251, 252.
Kōkei 77 (Abb.) ff.
Kōken 82.
Kokushi Taikei 111.
Kokuzō, Tōji 68 ff.
Konfuzianismus 64 ff.
Kongobuji 68.
Konow, Sten 150.
Ko-Yao 167.
Kōryūji, Jizo 72.
Kōsaku Hamada 79.
Kōyasan 68, 252.
Krause, Ed. 112.
Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum 225.
Kreisform in Rautenfassung 254, 256.
— auf geometrischem Mustergrund 254.
Kreismuster 249 (Abb.).
Kreisrosette 251, 264.
Kreisschema 264.
Ku Kai-chih 20 (Abb.), 197.
Kuang-poh-wuh-chi 244.
— -yün 313.
Kuan Yao 171.
Küan 338.
Kuei-tschout'ung-tschi 278.
Kundaikwan Sayūchōki 91.
Kung-kung 285.
Kümmel, Otto 81, 91, 92, 100, 202, 248.
Kuoh 232, 234, 245, 309.
Kuramadera 82, 85 (Abb.).
Kuroda, Marquis 90.
Kuseir Amra 15, 30.
Kuwabara, Yōjirō 202 ff.
Ku-tzu 303.
— -wên 294, 303.
Kü-yen 244.
K'üh Yüan 61.
Kwaikei 80, 86 (Abb.).
Kwannon 38, 71 (Abb.), 72 (Abb.), 192.
— des Hōryūji 96.
—, Juichimen 72.
Kyōto-Museum 251.

Lacouperie, Terrien de 234, 235, 319.
Lamaistische Klosterinschriften 328.
Lamprecht 109 ff.
Landschaftsmalerei, chines. 28, 34 ff.
Lang-tz'e-Miao 281 f.
— -yao 105.
Laufer, Berthold 119, 143, 185, 186, 245, 266, 316, 319, 327 f., 328.
Lautbilder 307.
Lautkomplexe 292.
Lautrebus 309.
Le Coq 17 ff., 261.
Legge, James 233, 318.
Leiden, Rijks Ethnografisch Museum 149.
Leo, J. 111.
Lepke 151.
Lévi, S. 4, 6.
Li Lung-mien 197 ff.
— — Yen 90.
— -ki 231, 234.
— -Tai-po 126.
— — -ming-hua-ki 57.
Liu Hiang 240.
— -shu-cheng-ngo 303.
— — -ku 292.
— Sung Fu 149.
Lohan 78 (Abb.).
London 349.

London, Britisches Museum 20 (Abb.), 273.
Long-men 150, 257.
Loulan, Funde 316.
Löwenstoff, Hōryūji 250.
Lucien-Graux 309.
Lu Hsin-chung 255.
Lung Chüan 168.
Lü-shi Ch'un-ts'in 233.
— Puh-wei 234.
Lyle 164, 167.

Mäandermuster 260.
Mahānirvāna-Tantra 154 ff.
Mackay, Freiherr von 319.
Mahā-prajñāpāramitā 331 ff.
Mahayana 50.
— -Buddhismus 160.
— -Schule 57.
— -System 50.
Mahāyoginī 155.
Majjhimanikāya 9.
Man-Barbaren 266.
Mandara 38, 55.
—, Bunki- 39 (Abb.).
Mandschu-Kaiser 101, 309.
Mantrābhidhāna 160.
Mantras 156.
Martaban 168.
Martabani 169.
Martin, F. R. 197 ff.
Masanari 202.
Ma Tuan-lin 237.
Maurya-Dynastie 9.
Maybon, A. 43.
Ma-yüen 90.
Mazelière, Marquis de la 213 ff.
Meigetsuin 85.
Meng-tze 239.
merowingisch 113.
Metallkünstler 202.
Metropolitan Museum, New-York 225.
Miaotse-Albums 266 ff.
Mimurodo 68.
Ming-Dynastie 314.
— -Periode 93, 95, 106.
Ming-öi bei Qumtura 24 (Abb.), 28, 30 (Abb.), 31 (Abb.), 32.
Miram 22.
Miroku 75.
Misasagi 230.
Miyaki 236.
Mokkei 93.
Moksa 157.
Monier-William, M. 154.
Monju 76.
Motonobu 68.
Mudra 67, 156.
Mu-hsi 92 f.
Mukden 103.
Müller, Dr. Herbert 147, 348.
Müller, Sophus 240.
—, F. W. K. 147.
Münchener Ethnographisches Museum 216, 272.
Mundi, Baron, Sammlung 228.
Munro 236.
Münsterberg 232, 239, 248, 316, 320.
Murasaki Shikibu 260.
Murōji 70.
Mykenä 320.

Nachod, O. 109 ff., 204 f., 213 ff., 129, 244, 245.
Nagaoka 79.
Nanga 94.
Nanjiō 338, 339.
Nanking-Aussprache 339.
Nanzenji 90.
Nebenkategorien 292, 309 ff.
Negerplastik 140 f.
Nepal 150.
Neumann, C. F. 269.
New York, Lai-Yüan & Co. 348.
—, Metropolitan Museum 20 (Abb.), 149, 273.
Ngai-wang 238.
Ngi-li-cheng-ngi 233.
Nieuwenhuis, Prof. G. 227.
Nihongi 229, 242.
Niō 83, 252.
Nissen-Meyer, C. 284.
Nōami 91, 92.
Nyāsas 156.
Nyohō 70.
Nyōirin 76.

Oberbegriffsbildung 306 ff.
Oi 90.
Oldenberg, H. 11.
Ollone, Mission d' 269.
Onjōji 75 (Abb.).
Orissa 16 (Abb.).
Ostturkestan 149 ff.
Oxford, Internationaler Orientalisten-Kongreß 150.
Ozean, Stiller 218.

Pagan, Ānanda-Tempel 326 ff.
Paléologue 237.
Pan Ku 292.
Pao shi 292.
Paradies des Westens 37 (Abb.), 42.
Parinirwana 51.
Paris, Musée Guimet 197, 255.
—, Louvre 257.
Pārvati 155.
Pauw, v. 318.
P'ei-wên-yün-fu 313.
Peking 149, 328.
Pelka, Otto 328 f.
Pelliot 257, 309, 310.
Pen-tzu 303.
Peppé, William Claxton 1 ff.
Perzyński, Sammlung 80.
Petersburg, Eremitage 179 (Abb.).
Phonetische Zeichen 309.
Phra Roang 168.
Pien King 170, 171.
Piprāwā 1 ff.
— -Inschrift 9.
— -Stūpa 7.
Pischel, R. 1, 8.
Plastik, ostasiatische 67 ff.
Plath 59, 320.
Playfair, G. M. H. 270.
Po-ku-t'u-lu 119, 175 ff.
Polo, Marco 149, 168.
Pothimanuskript 14.
Prajñā Pāramitā 207 ff., 330, 332.
Prakrti 155.
Puini, Carlo 59.
Pulszky, Fr. v. 112, 115.
Puszta-Törtel bei Körös 176 ff. (Abb.).

Quistorp, Martin 60, 63.
Quyzil, Hippokampenhöhle 32, 33 (Abb.).

Radikale 313, 314.
Raikōji 255, 263.
Rakan 255.
Raschdau 349.

Read, C. H. 164.
Reform-Konfuzianismus 66.
Reinecke, Paul 176, 180.
Richthofen, Ferdinand v. 319, 320.
Riōsenji 71.
Ri-riu-min 90.
Rockhill, W. W. 317.
Rōkechitechnik 257.
Rosny, L. de 244.
Rotlacke 99.
Ryō 238.

Sādhana 156.
Sakka 2.
Saktas, Religion der 153 ff.
Sakti 155.
Sāktismus 153.
Sakya 2.
Salmony, Alfred 189 ff., 202.
Sammlung, Otto Burchard 149.
— Baron Mundi 228.
— Sumitomo, Ōsaka 181 (Abb.), 182.
San Francisco, Weltausstellung 149 ff.
Sängim 53.
Šankarācārya 161.
San-kuoh-chi 241, 245, 246.
Sassanidische Kirche 142.
— Silberschüssel 117 (Abb.).
Sa-tschou 149.
Saussure, Léopold de 321.
Savankolok 164 ff.
Schermann, L. 150, 216.
Schindler, Bruno 151, 285 ff., 317 ff., 322 ff., 351 f.
Schliemann 320.
Schmidt, Richardt 206.
Schneider, Hermann 309.
Schrägrankenmuster 262 ff.
Schriftbildung, Prinzipien der chinesischen 284 ff.
Schurtz, Heinrich 211 ff., 320.
Schweden, Kronprinz von 227.
Schwertträgerhöhle 27 ff. (Abb.).
Seidenbilder 38.
Seidenstücker, K. 326 f.
Seidenweberei 248 ff.
Seiji 97, 98.
Seiryōji 68, 75, 82.
Seishi 38.
Seladonporzellan 97.
Senart, E. 1.
Sempukuji 76.
Shaka 68 (Abb.), 90.
Shakatsura 251.
Shang-Dynastie 61.
Shang-ti 62.
Shan-hai-king 312.
— -si 321.
— Yueh 261.
Shi-huang-ti 64, 239, 244.
Shih-kuoh 234, 236.
Shi-ki 235, 240.
— -king 236.
Shimbi Shōin 251.
Shingonsekte 67.
Shinsen Kodai-moyo 250.
Shitaku 70.
Shitennō 79 (Abb.), 81 (Abb.).
— -Stoff 249 (Abb.).
Shitennōji, Fächerbilder 262.
Shō-Kwannon 72, 73, 85 (Abb.), 95.
Shōmu, Kaiser 88, 249.
Shosoin 88, 250 (Abb.) ff.
Shotoku Taishi 194.
Shui-king-chu 235 ff.
Shu-king 242.
Shuoh-wên 292 ff.
Siamesen 321.
Siamesische Töpferarbeiten 164 ff.
Siang, Grab des 236, 237.
— -hing 292.
— -i 292.
— -shêng 292.
— -shih 292.
Sibirische Felsenzeichnung 187.
Sien-men 235.
— -tao 235.
Si-ngan 328.
— -ho-hoh-tsi 234.
— -king-tsah-ki 236.
— -ts'ing ku-kien 175.
— -yü-t'u 267.
Šiva 155.
Smidt, H. 44.
Smith, Vincent A. 1 ff.
Sōami 91, 92.
Söderblom 316, 322 ff.
Sometsuke 98.
Sonzei 99.
Spitzovalschema 257 ff. (Abb.).
Spooner, D. B. 143.
Ssū-kung 265.
Staden, Herrmann v. 219.
Stein, M. A. 12 ff., 49, 107, 149.
Steinkammer 234.
Steinsarg 234.
Steinthal 284.
Stenz 289, 313.
Stoffmuster, vorbuddhistische 264.
Streumuster 260 ff. (Abb.).
Strzygowski, J. 23, 24, 259, 350.
Stübe, Rudolf 284, 322 ff.
Stūpas 5.
Süan-kung 306.
Suh-tzu 303.
Suikoperiode, Bronzestatuetten 94.
Sukasaptati 206 f.
Sukothai 164 ff.
Sumerian 136 ff.
Sumerische Wanderungen 174.
Sumiyoshimonogotari 252.
Sung-Bildhauer 80.
— -Kaiser 265.
— -Makimono 93.
— -Zeit 256.
Sung-tzŭ-shu 285.
— -shu 246.
Sün-tze 241.
Supka, G. 112 ff.
Suter, Hugo 327.
Suzuki, Daisetz Teitaro 218.
Svastika 260.
Symbole 292, 297 ff.
Sze-ma Ts'ien 58.

Tabu 309.
Tafel, Alb. 129 ff.
Taihō-ryō 111.
Taimadera 39 (Abb.).
Taipingrebellion 103.
Tai-T'ung 292.
T'ang 34, 246.
— -Ideal 81.
— -Kunst 40, 262, 264.
— -Zeit 20, 36, 193 (Abb.).
— -yün 313.
Takács, Zoltán v. 112 ff., 122, 174 ff.
Takayoshi 260.

Tamamushi-Schrein, Hōryūji 44 (Abb.), 257.
Tankei 84.
Tantra 153 ff.
Tantralehren 82.
Tantraliteratur 153.
Tantrasekten 73, 82.
Taoismus 64.
Taschi Lama 150.
Taxila 7.
Tempyōzeit 67.
Tendaipriester 255.
Tibetreise 129 ff.
T'ien-wen 61, 229.
Ti-kuan 292.
Tille, Armin 211.
Tōdaiji 73, 77, 83, 86 (Abb.), 251.
Tōfukuji 90, 261 (Abb.).
Tōji 68, 69 (Abb.), 76, 81 (Abb.), 253 (Abb.).
Tokonoma 93.
Tōkyo, Museum 255 (Abb.), 257.
Tonghoang 257.
Töpferscheibe 231.
Torrance, Thomas 150.
Tōshōdaiji 68 ff.
T'oung-pao 317.
Töxtel 119.
Tōyei Shukō 251.
Transkriptionsmethode 339 ff.
Trigramm 286.
Tripitaka 150.
Tschang Yen yüan 57.
Tschao Ju-kua 267.
— Mêng-fu 267.
Tsch'ên Kü-tschung 267.
Tschepe 241.
Tschi-kung-t'u 266.
Tschingperiode 95.
Tschingzeit 90.
Tschu-fan tschi 267.
Ts'ien-Han-shu 240.
Tsih-yün 306.
Tsi-ku-chai 295.
Tsingtau 152.
Tsin-shu 246.
Ts'in-wang 238.
Tso-chuan 236, 239, 306, 310, 311.
Tsuboi 230.
Tsuchi-ningyō 242, 246.
Tuan Fan 96.
T'ung 292, 309.
Tunhuang 26 (Abb.), 37 ff. (Abb.), 41 (Abb.), 43 (Abb.), 45 (Abb.), 47 (Abb.).
Turan 174.
Turanentum 116, 121.
Turfan 35 (Abb.), 150.
Turquois 327 f.
Tzu Liu-Lang 80.

Udayana, König 67.
Uesugi Shigefusa 85.
Uma 155.
Unkei 80, 83 (Abb.), 84.

Vasubandhu 83 (Abb.), 84.
Venus, Mediceische 15.
Vierkandt 289.
Vimalakirti 261 (Abb.).
Visnu Trailokyamohana 162.
Voretzsch, E. A. 103, 164 ff.
Vorstellungsschrift 286.

Wachsberger, Artur 12 ff.
Waddell, L. A. 4.
Walleser, M. 207 ff., 330 ff., 338 ff.
Wang Wei 90.
Warner, Langdon 148.
Wassiljew, W. P. 316, 320, 338.
Wedemeyer, A. 111.
Wei-chi 246.
— -shu 246.
— yüan 66.
Weinrankenmuster 255 ff. (Abb.).
Wellenranke 264.
Wen-san 247.
Weule 284.
Wickhoff 249, 254.
Wieger, L. 131 ff.
Wilhelm, R. 267.
Williams, W. 339.
Willigiskasel, Mainz 258.
Wilson, H. H. 154.
Winternitz, M. 153 ff.
Witt, J. de 204.
Wortschriftsystem 286, 353.
Wundt 298.
Wu-Tao-tsze 90, 91, 197 ff., 261, 265.
— -Tsung 101.
Wylie 246.

Yakushiji 77, 95, 259.
Yama-deva 255, 263.
Yamanaka & Co. 350.
Yamato 88, 242.
Yang Schi-k'i 267.
Yangtsebecken 103.
Yantras 156.
Yātaka 5.
Yen, W. 151.
Yen-Li-pön 57, 266.
— -tao 235, 237.
Yih-king 59.
Yi Hsing 98.
Yoshimasa 85.
Yüan, Kaiser 266.
Yüan-yuh 310.
Yüeh-tsüeh-shu 243.
Yule, H. 273.
Yung-lo 237.
— -Tschêng 275.
Yün-kang 150, 257.

Zengetsu 261.
Zenrinji 255.
Zensekte 197.
Zimmermann, Prof. E. 148.
Zitz 254.
Zürich, Kunstgewerbemuseum 149.

ÜBER DIE ANGEBLICHEN KNOCHENRELIQUIEN DES BUDDHA GOTAMA. VON R. OTTO FRANKE.

Seit dem Jahre 1898 besteht bei manchen der Glaube, wir besäßen Körperreste des großen indischen Religionsstifters Gotama, den man den Buddha nennt und dessen Leben und Wirken ziemlich allgemein von etwa 560 bis etwa 480 v. Chr. angesetzt wird. Da die Überlieferung über ihn und seine Wirksamkeit so vielerlei Anlaß zu Zweifeln gibt, so wäre ein unbezweifelbarer Besitz greifbarer Reste von ihm, konkreter Spuren seines wirklichen einstmaligen Erdenwallens, natürlich unendlich wichtig und für die Buddhaforschung eine der denkbar besten Sicherungen.

Um es gleich zu sagen, die Inschrift, die den Reliquien beigegeben ist, besagt bei weitem nicht so viel, als manche Gelehrte in sie hineinerklärt haben. Die ganze Frage ist eigentlich längst erledigt, dank namentlich den beiden französischen Gelehrten E. Senart (Journal Asiatique, 10. Série, Tome VII, 1906, p. 132—136) und Aug. Barth (Journal des Savants, Nouvelle Série, Tome IV, 1906, p. 541—554), und es wäre nicht nötig, darauf zurückzukommen, wenn nicht noch in der zweiten, durch Lüders besorgten Auflage von R. Pischels „Leben und Lehre des Buddha", Leipzig 1910 (Aus Natur und Geisteswelt, 109. Bändchen), sich die Sätze fänden: „Einen Teil" (der Überreste von des Buddha Gotama verbranntem Leichname) „erhielten auch die Sākyas von Kapilavastu, die darüber einen Stūpa (Reliquienhügel) errichteten. Dieser ist 1898 von W. C. Peppé bei Piprāwā im Tarāī gefunden und geöffnet worden" (S. 44) und . . . „so daß an der Echtheit der Reliquien Buddhas nicht gezweifelt werden kann" (S. 45).

Es sind eine Reihe der besten Fachgelehrten, die sich um die Deutung des Dokumentes bemüht haben. Man kann es wohl nur als eine Art Suggestion verstehen und aus dem begreiflichen Wunsche, endlich etwas Sicheres von Gotama Buddha zu wissen, erklären, daß die meisten von ihnen zu einer so optimistischen Auffassung gekommen sind.

Am Fuße des Himālaya, fast genau nördlich von Benares, soll das Sākya-Ländchen und dessen Hauptstadt Kapilavatthu (Sanskrit Kapilavastu) gelegen haben, dem und der Gotama Buddha, als Sohn des dortigen Königs, entstammte. Die Ruinen Kapilavatthus liegen in Nepal, etwa unter 27° 37′ n. Br. und 83° 8′ ö. L. (Vincent A. Smith, Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 580). Zwei bis drei deutsche

Meilen südlich davon fand sich bei dem Dorfe Piprāwā im Basti-Distrikt nahe der nepalesischen Grenze an der Straße, die von der Station Uska der North Bengal Railway nach Nepal führt, einer jener in Indien nicht seltenen halbkugel- oder glockenförmigen gemauerten Reliquienhügel, die ehemals im Sanskrit Stūpa, im Pāli-Dialekt Thūpa hießen und die von der jetzigen Bevölkerung jener Gegend Kot („Hügel") genannt werden. Der Besitzer des Geländes, auf dem er steht, ein Angehöriger der englischen Familie Peppé, die mit der Familie Gibbon zusammen das ganze Birdpur-Territorium besitzt, Mr. William Claxton Peppé, öffnete diesen Hügel im Januar 1898 und fand darin eine Steinkiste mit mehreren urnenartigen Gefäßen. Peppés Ausgrabungsbericht mit einer Nachbildung der Inschrift in geraden Zeilen, aber auch mit einer Photographie des mit Inschrift versehenen Gefäßes steht im Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 573 ff. Eine Abbildung aller Gefäße findet man z. B. zu S. 44 von R. Pischels „Leben und Lehre des Buddha", 2. Aufl. Sie enthielten Knochenreste und allerlei kleine goldene Bildwerkchen usw., und eins von diesen Gefäßen trägt auf dem Deckel in Form eines geschlossenen Kreises eine Inschrift, die nach Bühlers Lesung im Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 388, mit den durch andere gegebenen Berichtigungen und Bestätigungen (und ohne die von einigen angebrachten falschen Abänderungen) lautet: *Iyaṃ salilanidhane budhasa bhagavate sakiyanaṃ sukitibhatinaṃ sabhaginikanaṃ saputadalanaṃ.* Der Dialekt ist derjenige von den sogenannten mittelindischen Dialekten, den wir auch aus den Inschriften des Königs Asoka (3. Jahrhundert v. Chr.) aus den östlichen Gebieten Hindostans kennen und nach dem Lande Magadha, der Zentralprovinz der weitausgebreiteten Herrschaft Asokas, als Māgadhī zu bezeichnen pflegen. Doppelkonsonanten wurden in den Inschriften jener Periode nur als einfache geschrieben. In unserer Inschrift sind außerdem die langen Vokale nicht von den kurzen unterschieden; *sukiti* kann daher sowohl *sukitti* (und sanskritisches *sukīrti*, „wohl zu preisen", „ruhmreich") wie *sukiti* sein (= sanskritisch *sukṛti* oder *sukṛtin*, „Gutes tuend", oder ersteres auch, nach Pischels Auffassung, = „fromme Stiftung", s. Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. 56, S. 157). *bhatinaṃ* könnte zwar auch dreierlei sein, ist aber doch wohl nur = *bhātīnaṃ* (d. i. sanskrit. *bhrātṝnām*, Genitiv Pluralis von *bhrātṛ* „Bruder"). *sakiyanaṃ* ist von fast allen Gelehrten, die sich mit der Inschrift beschäftigten, erklärt worden als Genitiv Pluralis vom Namen des Geschlechtes, dem Gotama Buddha entstammt sein soll, des Geschlechtes, dessen Angehörige im Pāli, der Sprache des buddhistischen Kanons, *Sakya*, *Sakka* und *Sākiya* heißen. Es könnte aber, allgemein betrachtet, vielleicht auch der Genitiv Pluralis von *sakĭya* „eigen" (sanskrit. *svakīya*) sein, was erwähnt werden muß, um Fleets Auffassung zu erklären. Das Ende der Inschrift ist durch kein Interpunktionszeichen markiert, und in dem geschlossenen Kreise, den sie bildet, läßt sich Anfang und Ende gar nicht ohne weiteres bestimmen. So ist es gekommen, daß auch solche unter den ersten Erklärern, die überhaupt eine Nachbildung

der Inschrift und nicht eine bloße in geraden Zeilen geschriebene Lesung derselben zu Gesicht bekamen, den Anfang an einer falschen Stelle angenommen haben und infolge davon zu falschen Wort- und Gedankenverbindungen gelangt sind. Der Text dieser Form der Lesung ist oben schon gegeben. Bis auf Fleet haben alle ihrer Übersetzung diese Satzanordnung zugrunde gelegt. Fleet aber hat dann (im Journal of the Royal Asiatic Society 1905, S. 679—681) *sakiyanaṃ* als Schluß und also *sukiti-bhatinaṃ* als Anfang der Inschrift gelesen. Senart und Aug. Barth haben in ihren schon erwähnten Artikeln hierin, und nur hierin, sich ihm angeschlossen. Fleet sah den Anlaß für seine veränderte Betrachtungsweise in dem Umstande, daß die beiden letzten Silben *yanaṃ* von *sakiyanaṃ* nicht in der Zeile stehen, sondern über *-kisuki* geschrieben sind[1]. Er faßte diesen Sachverhalt so auf, daß der Einmeißler der Inschrift den Raum im Kreise schlecht verteilt habe, und daß der Kreis eher zu Ende gewesen sei als der Text der Inschrift, nämlich schon bei der Silbe *ki* von *sakiyanaṃ*, so daß die beiden letzten Silben hätten übergeschrieben werden müssen. Diese Auffassung brauchte an sich vielleicht nicht zwingend zu sein[2], sie wird es aber dadurch, daß so eine klare Gedankenfolge und eine einfache Deutbarkeit der vielen Genitive sich ergibt, wenn auch Fleet selbst diese verschmäht hat. Alle diese erwähnten Doppelmöglichkeiten und ihre verschiedenen Kombinationen haben die Buntscheckigkeit der Übersetzungen zur Folge gehabt. Ich führe die verschiedenen veröffentlichten Übersetzungen an, auch die englischen und französischen in Deutsch.

Bühler übersetzte a. a. O.: „Dieser Reliquienschrein des erhabenen Buddha (ist die Schenkung) der Sākya Sukiti-Brüder (d. h. entweder der Brüder Sukitis oder Sukitis und seiner Brüder) samt Schwestern, Söhnen und Frauen." Vincent A. Smith a. a. O., S. 587, Anm. 1, befürwortete Dr. Hoeys abweichende Auffassung von *sukiti*, der übersetzte: „der berühmten Sakya-Brüder" (der also *sukiti* als Attribut zu *sakiyanaṃ* nahm und als entsprechend sanskritischem *sukīrti*), billigte aber im übrigen offenbar Bühlers Übersetzung. Auch Barth gab S. 234 des zweiten seiner beiden sogleich zu nennenden Artikel diese Auffassung als die Führers an: ... „ist gestiftet durch die hervorragenden Sākya-Brüder". Barth selbst in seinem ersten, infolge der angegebenen Umstände noch nicht gelungenen Versuche der Deutung in den Comptes Rendus der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, IV. Série, Tome XXVI, Paris 1898, p. 146—149, übersetzte ungefähr so und dann S. 233 wörtlich so: „(Dieser) Reliquienbehälter" (resp. S. 147 Anm. 2 als auch möglich: „Dieses Depositum von Reliquien") „des Buddha Bhagavat (ist das Geschenk) der Sākyas Sukīrti und seiner Brüder samt ihren Schwestern, samt ihren Kindern und ihren Frauen". Auch der singhalesische Gelehrte Subhūti Thero übersetzte,

[1] Th. Bloch, Journal of the Royal Asiatic Society 1899, S. 426, setzte sie falsch über *sukiti*.

[2] Denn es ist ja immerhin denkbar, daß der Einmeißler nur aus Versehen *yanaṃ* ausließ und nachträglich überschrieb, zu welchem Versehen die fast vollständige Übereinstimmung des Aussehens von *saki* und *suki* irgendwie beigetragen haben könnte.

wie L. A. Waddell im Athenaeum Nr. 3689, 9. Juli 1898, S. 67, mitteilte: „Dieser Knochenreliquienbehälter des erhabenen Buddha ist von den ruhmreichen Sakya-Brüdern usw."; auch er hielt also *sukiti* für *sukīrti*, aber für appellativisch und adjektivisch. Rhys Davids im Journal of the Royal Asiatic Society 1901, S. 398, leitete *sukiti* ebenfalls von *sukīrti* „ruhmreich" ab, hielt es aber für eine Bezeichnung des Buddha Gotama[1]: „Dieses Depositum der Körperreste des Erhabenen ist dasjenige der Sakyas, der Brüder des Ruhmreichen". Ähnlich schon im Jahrgange 1898 derselben Zeitschrift S. 588, Anm. 1: „Dieser Reliquienschrein des Buddha, des Erhabenen, ist der der Sākyas, der Brüder des Ausgezeichneten, samt ihren Schwestern, ihren Kindern und Frauen". Pischel, Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 1902, Nr. 4, S. 26—28, und Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. 56, 1902, S. 158, gab die Übersetzung: „Dieser Behälter der Reliquien des erhabenen Buddha ist die fromme Stiftung[2] der Sakyas, der Brüder samt den Schwestern mit Kindern und Frauen"; in der zweiten Auflage seines „Leben und Lehre des Buddha", S. 44, aber: „Dieser Behälter der Reliquien des erhabenen Buddha aus dem Geschlechte der Sākyas ist die fromme Stiftung[1] der Brüder samt den Schwestern, mit Kindern und Frauen". S. Lévi (Journal des Savants 1905, S. 540 f.) sah zwei Möglichkeiten der Auffassung. Die eine kam schon dem Richtigen sehr nahe[3]: „Illud corporis depositum Buddhae sancti sakiyorum sukiti-fratrum cum sororibus cum filiis uxoribus." Als zweite Übersetzungsmöglichkeit sah er diese an, a. a. O., S. 541: „Dieses hier sind die Reliquien der Sākyas, der seligen Brüder des heiligen Buddha, samt ihren Schwestern, ihren Kindern und Frauen", und er erinnerte dazu an die spätere buddhistische Legende, daß die Sākyas noch zu Buddhas Lebzeiten von einem Nachbarkönige samt und sonders ausgerottet seien, und wies darauf hin, daß der chinesische Pilger Hiuen-tsang (in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts n. Chr.) berichtet, die Reste der ermordeten Sakyas seien nach dem Blutbade in Stūpas geborgen worden. Fleet a. a. O.: „Von den Brüdern des Wohlberühmten samt (ihren) Schwestern (und ihren) Kindern und Frauen (ist) dieser Behälter (oder: dieses Depositum) von Reliquien des Buddha, des Erhabenen, (nämlich) von den Sakiyas", oder: „... (nämlich) von den eigenen Sakiyas des Erhabenen" (d. h. von den Angehörigen). Ganz anders ist dann Fleets Auffassung und Übersetzung im Jahrgang 1906 des Journal of the Royal Asiatic Society, S. 149 ff., die S. Lévis zweite Auffassung wieder aufnimmt, aber in der Erklärung von *sakiyanaṃ* eigene sehr sonderbare Wege geht: „Von den Brüdern des Wohlberühmten zusammen mit (ihren)

[1] Diese Auffassung war zwar nicht richtig, aber doch verdienstlich, da sie zeigt, daß er einen Gedankenfehler zu vermeiden suchte, in den manche der anderen Erklärer verfallen sind, indem sie annahmen, wessen Brüder sie seien, brauchte nicht angegeben zu sein.

[2] D. h. er nahm *sukiti* = *sukṛti* des Sanskrit in der Bedeutung, die es im Divyāvadāna, S. 7, hat.

[3] Er hat dafür Lateinisch gewählt, um den Genitiven deutlicher gerecht zu werden. Für *sukiti* hielt er die Ableitung von *sukṛti* oder von *sukṛtin* für möglich.

Schwestern[1] (und) zusammen mit (ihren) Kindern und Frauen, (ist) dieses ein Depositum von Körperresten, (nämlich) von den Angehörigen[2] des Buddha, des Erhabenen". Er nimmt hier als sicher an, daß es sich gar nicht um Körperreste des Gotama Buddha handele, sondern um solche der Sakyas. Senart, Journal Asiatique, 10. Série, Tome VII, p. 132—136, hat dann, wie schon gesagt, zwar Fleets Satzanordnung angenommen, aber S. 136 mit Recht von ihm abweichend übersetzt: „Dieses Depositum der Reliquien des seligen[3] Buddha (aus dem Geschlechte) der Sākyas ist (das fromme Werk) des Sukiti und seiner Brüder samt ihren Schwestern, ihren Kindern und ihren Frauen." Aug. Barth endlich, Journal des Savants, Nouvelle Série, IV, 1906, p. 541—554, hat ebenfalls Fleets Bestimmung von Anfang und Ende der Inschrift angenommen, im übrigen aber von ihm unabhängig, mit Senart übereinstimmend und wohl endgültig richtig übersetzt (S. 554): „Von den Brüdern des Sukiti samt den Schwestern, samt Kindern und Frauen" (rührt her) „dieses Depositum von Reliquien des heiligen Buddha der Sākyas"[4]. Sukiti war, meint er, wohl ein lokaler König.

Auf die Nachrichten nachchristlicher Werke, König Asoka (3. Jahrhundert v. Chr.) habe die Stūpas, welche Buddha-Reliquien enthielten, geöffnet und geplündert, um diese Reliquien auf vierundachtzigtausend Stūpas zu verteilen, auf deren Widerlegung Rh. Davids im Journal of the Royal Asiatic Society für 1901, S. 399 ff., viel Mühe verwendet, will ich nicht eingehen, denn neben der Frage, ob sich die Inschrift wirklich auf Gotama Buddha bezieht und ob sie von zeitgenössischen Verwandten ihm gesetzt sei, scheint mir die andere sehr nebensächlich, ob die Knochen selber echt sind oder nicht, d. h. ob sie noch dieselben sind, die die Stūpastifter hineinlegten, oder nicht. Ich lege darum auch kein Gewicht auf die Tatsache, daß Peppé bei der Öffnung des Steinkastens, der die Reliquiengefäße enthielt, die Deckel zweier Gefäße (von denen aber das mit der Inschrift keines war) neben den Gefäßen liegend fand, andernfalls würde ich einwenden, die Erklärung, die Vincent A. Smith in einer Anmerkung zu Peppés Bericht, Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 575 Anm. 1, hierfür gegeben hat, die Deckel seien durch Erdbeben herabgestürzt worden, sei doch vielleicht ein wenig fraglich.

Ein Einwand gegen die Mehrzahl der Übersetzungen darf aber nicht unterdrückt werden, der nämlich, daß nach der schon erwähnten (allerdings jüngeren) Überlieferung (in der Einleitung von Jātaka 465, Jātaka, Bd. 4, S. 152, und in Buddhaghosas Kommentar zum Dhammapada, S. 224, von Fausbölls Dhammapada-Ausgabe und in H. C. Norman's The Commentary on the Dhammapada, Vol. I, Part II, Lon-

[1] Denn so korrigierte er im Jahrgang 1907, S. 109, seine Auffassung von 1906 „mit ihren kleinen Schwestern", was hieße: „mit ihren verwaisten unverheirateten Schwestern".

[2] Wörtlich „von dem Buddha, dem Erhabenen, Seinen".

[3] *bhagavat* pflegt bei uns vielmehr mit „erhaben" übersetzt zu werden, aber darauf kommt hier nichts an.

[4] D. h.: der dem Sākyageschlechte angehört.

don 1909, p. 359) Gotama Buddha den Untergang seines ganzen Geschlechtes, der Sakyas, überlebte, die vom Nachbarkönig Viḍūḍabha mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden seien. Berichtet diese Überlieferung recht, wie können dann Sakyas im Sakya-Lande die Reste von Gotamas Leichenbrande in einem Stūpa geborgen haben? Es ist natürlich leicht, auf diesen Einwand zu antworten, diese späte Überlieferung hätte nichts zu bedeuten gegenüber der Tatsache, daß nach dem Dīghanikāya, dem Werke, das ich selbst für das älteste Werk des buddhistischen Kanons erkläre, XVI, 6, 24 und 27, die Sakyas von Kapilavatthu nach Gotama Buddhas Tode und Verbrennung dessen Knochenreste beanspruchten und über dem achten Teil derselben, welchen sie nur erhielten, einen Stūpa errichteten, daß sie also nicht bei Gotamas Lebzeiten vernichtet worden sein könnten. Das ist ja auch wirklich hervorgehoben worden, und manche halten eben den Stūpa von Piprāwā, von dem wir hier reden, für den Stūpa, von dem Dīghanikāya XVI, 6, 27 spricht. Es ist aber ebenso leicht, dagegen wieder den Einwand zu erheben, eine Legende wie die von Dīghanikāya XVI, 6, 27 hätte nichts zu bedeuten gegenüber der historischen Tatsache, daß noch chinesische Pilger nachchristlicher Jahrhunderte im Sakya-Lande tatsächlich Stūpas vorfanden, die die Denk- oder Grabmäler der von Viḍūḍabha erschlagenen Sakyas sein sollten: Fa-hian (Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr.) fand einen Stūpa an dem Orte, wo die Sakyas vernichtet wären. Hiuen-tsang berichtet in einer Stelle, auf die Fleet (s. Journal of the Royal Asiatic Society 1906, S. 166) durch Sylv. Lévi aufmerksam gemacht wurde: „Nordwestlich der Stadt" (Kapilavatthu nämlich) „zählen wir die Stūpas nach Hunderten und Tausenden. Es ist an dieser Stelle, daß das Geschlecht der Sākyas massakriert wurde . . . Die Menschen sammelten ihre Gebeine und bestatteten sie. Südwestlich von der Stelle, wo die Sākyas massakriert wurden, stehen vier kleine Stūpas. An der Stelle hatten vier Sākyas einer ganzen Armee widerstanden." Auch Hiuen-tsang erwähnt diese vier Sākyas noch besonders. Daß S. Lévi und Fleet ihre Angaben sich zunutze gemacht haben, hob ich schon hervor. Wer hat nun recht? Ich weiß es nicht. Aber auch kein anderer weiß es, und nur das ist es, was ich feststellen möchte. Ich traue weder der späten Überlieferung in den Jātakas und im Dhammapada-Kommentar noch der frühen im Dīghanikāya, wo nicht eine von außen hinzukommende zuverlässigere Bestätigung ihre Angaben gewährleistet.

Wenn man genau sein will, dürfte man ja auch noch aus einem anderen Grunde nicht als gesichert zugeben, daß der Piprāwā-Stūpa der in Dīghanikāya XVI, 6, 27 erwähnte Stūpa der Sakyas sei, selbst wenn die Identität aus anderen Gründen gesichert schiene, denn nach jener Dīghanikāya-Stelle errichteten die Sakyas ihren Stūpa in oder unmittelbar bei Kapilavatthu (*Kapilavatthusmiṃ*), Piprāwā aber liegt mindestens elf englische Meilen von den Ruinen von Kapilavatthu (Vincent A. Smith, Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 588, sagt: elf; Bühler, ebd., S. 388: vierzehn; Barth in seinem ersten Artikel in den Comptes Rendus der Académie des

Inscriptions: etwa sechzehn). Es wäre ja natürlich nicht unter allen Umständen als ausgeschlossen zu betrachten, daß der Verfasser der Dīghanikāya-Stelle sich nur ungenau ausgedrückt hätte. Die Sicherheit der Identifikation wäre aber doch auf jeden Fall so weit untergraben, daß sie keinen historischen Wert mehr hätte. Und das sogar in dem Falle, daß der Piprāwā-Stūpa der einzige wäre, der in der Umgegend von Kapilavatthu bemerkt worden ist. Woher soll man aber den Mut nehmen, zu behaupten, daß von den „Hunderten und Tausenden" von Stūpas bei Kapilavatthu, von denen Hiuen-tsang erzählt, und von den vielen bei Piprāwā (Peppé, a. a. O. S. 578, spricht von einem „Nest voll") gerade der hier besprochene derjenige sein muß, den der Dīghanikāya erwähnt und zwar mit einer näheren Angabe, die zu dem Piprāwākot nicht stimmt? Offenbar war die Einwohnerschaft dieses Gebietes sehr stūpafreudig, und das kann uns vielleicht ein Fingerzeig in anderer Richtung werden, über die ich später noch zu sprechen habe.

Es drängt sich uns weiter die Frage auf: Wenn nur das mit einer Inschrift versehene eine von den fünf Gefäßen, die man in dem Steinkasten des Piprāwākot fand, Knochenreste von Gotama enthalten soll, von wem rühren die Knochen in den anderen her? Denn nach Peppés Bericht enthielten auch sie solche („The relic urns contained pieces of bone"). Oder, wenn auch sie von Gotama Buddha herrührten, warum befinden sie sich in verschiedenen Gefäßen? Haben wir die Inschrift auf sie alle zu beziehen oder nur auf den Inhalt des einen?

Die meisten Übersetzungen der Inschrift meinen mit den Brüdern und Schwestern, die darin erwähnt sind, die des Gotama. Von solchen Brüdern und Schwestern aber wissen wir aus der Überlieferung nichts. Das bemerkt auch Barth, Journal des Savants 1906, S. 545. Und wenn wir was wüßten, — ist es wohl wahrscheinlich, daß bei dem Tode des dem Dīghanikāya zufolge achtzigjährig Gestorbenen noch viele davon am Leben gewesen seien?

Unsere Inschrift ist nicht die einzige Inschrift zu angeblichen Körperreliquien Buddhas, die wir kennen. Z. B. ist in der Inschrift des Patika aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., die gefunden ist an der Stelle des alten Taxila, die Rede von der Niederlegung einer „Körperreliquie des erhabenen Sākyamuni" (*bhagavata Sakamunisa sariram*; s. Bühler, Epigraphia Indica IV, p. 55 f). In der Inschrift eines Gefäßes aus einem Stūpa von Bīmarān bei Jelalabād etwa aus dem Jahre 90 v. Chr. (s. Journal of the Royal Asiatic Society XX, 1863, p. 241—244) ebenfalls von einer „Körperreliquie des Erhabenen". Und erst neuerdings wieder (1808/09) ist ein Kasten mit Knochenreliquien Buddhas aufgefunden, der von Kaniṣka (1. Jahrhundert n. oder v. Chr.) in einem Stūpa deponiert war, s. Deutsche Literaturzeitung 1912, Nr. 46, 16. Nov., Spalte 2916. Von keinem anderen derartigen Funde aber ist soviel Aufhebens gemacht worden wie vom Inhalt des Piprāwākot. Man hat die Nachrichten von solchen Reliquien mit dem stillen nachsichtigen Lächeln hingenommen, mit dem man Nachrichten über Körperreliquien Heiliger eben hinzunehmen pflegt. Warum wurde

hier eine Ausnahme gemacht? Doch wohl nur deshalb, weil hier die Nachricht verbürgter zu sein schien als bei anderen Reliquien. Und sie schien verbürgter nur deshalb, weil man annahm, die eigenen Stammesgenossen des Gotama, die Sakiyas[1], und zwar die seiner eigenen Zeit, hätten Reliquien deponiert und die Inschrift gesetzt. Aber nach der richtigen Übersetzung ist es mit keinem Worte auch nur angedeutet, daß es die Sakiyas seiner Zeit gewesen seien, und es ist ebensowenig gesagt, daß Sakiyas die Reliquien deponiert und die Inschrift verfaßt hätten. Wären die Stifter von Denkmal und Inschrift wirklich als Brüder und Schwestern des Buddha Gotama genannt, so brauchte diese Angabe natürlich auch noch nicht unter allen Umständen wahr zu sein, aber sie ließe sich doch diskutieren. Wie die Dinge aber liegen, ist nicht der geringste Anlaß zu einer solchen Diskussion vorhanden. Wer mit *Sukiti* gemeint ist, wissen wir einfach nicht. Auch Barth faßt (Journal des Savants 1906, S. 554) das Ergebnis aus der Inschrift dahin zusammen, daß sie uns keine der sensationellen Neuigkeiten lehrt, die einige Erklärer darin gesucht haben, daß sie uns keine zeitgenössische Nachricht von Buddha bringt, den sie in seinem legendären Halbschatten läßt, und daß sie in nichts zusammenhängt mit der Verteilung der Körperreste nach der Einäscherung, die der Dīghanikāya in XVI berichtet. Es kommt ja alles darauf an, daß wir wüßten, ob wirklich Zeitgenossen Gotamas den Stūpa gebaut und die Reliquien hineingelegt haben, denn nur so könnten wir ein leidliches Gefühl der Sicherheit haben, daß es wirklich Reste von dem wären, von dem sie es sein sollen. Sonst kann, wie bei so vielen Heiligenreliquien, religiöser Wahn, frommer Selbstbetrug oder Betrug im Spiele gewesen sein. Wer glaubt es denn z. B., daß jenes berühmte Stück Elfenbein auf Ceylon der Augenzahn Buddhas sei, als den die Buddhisten es verehren, obwohl ein besonderes literarisches Werk in Pāli aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts n. Chr., der Dāṭhāvaṃsa („Die Geschichte des Zahnes") auf Grund viel älterer Quellen uns dessen Geschichte seit der Verbrennung des Gotama Buddha überliefert? Beweist vielleicht der Schriftcharakter unserer Piprāwā-Inschrift die hohe Altertümlichkeit des Stūpa und seiner Reliquien? Nein, die Schrift ist genau dieselbe wie die der Asoka-Inschriften (3. Jahrhundert v. Chr.). Diejenigen Forscher, die ihrem Präjudiz zuliebe von einem höheren Alter sprechen, begründen ihre Annahme damit, daß die langen Vokale noch nicht von den kurzen unterschieden seien. Die Tatsache stimmt, der chronologische Schluß daraus — schwerlich. Um als über zweihundert Jahre älter als Asoka gelten zu können, müßte die Schrift doch mindestens etwas von derjenigen der Asoka-Edikte abweichen. Aber auch Pischel z. B. gibt in der Münchener Allgemeinen Zeitung a. a. O. zu: „Die Charaktere der Inschrift sind allerdings dieselben wie in den Edikten des Asoka"; ebenso Fleet (Journal of the Royal Asiatic Society 1906, S. 177 f.): „Die Schrift der Piprāwā-

[1] Als Moment der Unsicherheit ist noch hervorzuheben, daß unserem *Sakiya* gegenüber in der örtlich und zeitlich nahestehenden Paderia-Inschrift „Der Sakya-Weise" *Sakyamuni*, nicht *Sakiyamuni*, heißt.

Inschrift sieht allerdings ganz wie die der Asoka-Inschriften aus"; und Bühler stellte wenigstens fest, daß der Schriftcharakter dem Maurya-Typus entspräche, d. h. demjenigen der Inschriften des der Maurya-Dynastie angehörigen Asoka, die ja, von den drei oder vier ganz kurzen, zweifelhaften, angeblich älteren Dokumenten abgesehen, überhaupt die ältesten indischen Inschriften sind, und er hat, wie Barth a. a. O. S. 544 schon bemerkt, uns leider nicht mehr sagen können, warum er trotzdem die Inschrift für älter als Asoka hielt, und um wieviel älter, weil er bald nach der Abfassung seines Artikels ums Leben gekommen ist. Lévi sagt a. a. O. S. 543: nichts hindere uns, dieses Reliquiengefäß in die Zeit des Asoka zu setzen, alles weise vielmehr auf diese Datierung, und er wendet sich recht scharf gegen das Reden von einer Inschrift aus Buddhas Todesjahr. Senart, der doch neben Bühler am meisten mit den Asoka-Inschriften sich beschäftigt hat, behauptet, die Piprāwā-Inschrift für älter als die Zeit des Asoka zu halten, liege kein Grund vor (a. a. O. S. 136). Von Vincent A. Smith (Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 582, erfahren wir, daß die Ziegel, die zu dem Piprāwā-Stūpa verwendet sind, die für die Asoka-Periode charakteristische Größe haben, obgleich er S. 587 die Inschrift für „wahrscheinlich älter als die Regierungszeit Asokas" erklärt.

Wunderbarerweise ist bis jetzt gar nicht gefragt worden, wer denn mit dem „erhabenen Buddha" gemeint sei; man hat einfach als selbstverständlich angenommen, der Buddha Gotama. Ist das aber so selbstverständlich? Die kanonische Literatur der Buddhisten erweist von Anfang an den Glauben an eine Mehrheit von Buddhas. Im Dīghanikāya, dem ältesten Werke des Kanons, sind es mit Gotama zusammen sieben Buddhas, die bis dahin aufgetreten sein sollen. Da auch die Bharhut-Inschriften, die des Asoka Zeit angehören oder bald danach entstanden sind, den Glauben an sie als vorhanden erweisen, so wird einer von ihnen ja wohl auch in der Piprāwā-Inschrift gemeint sein. Aber welcher, das ist nicht auszumachen, denn ein Name ist gar nicht genannt. Wir freilich nehmen uns die Freiheit, einfach vom „Buddha" schlechtweg zu sprechen, weil die vorhergehenden „mythischen" Buddhas für uns fast keine Bedeutung haben. Der Kanon, der im wesentlichen die Lehre Gotamas überliefern will, brauchte auch nicht fortgesetzt zu betonen, daß er den Buddha Gotama meinte. Aus ihm sind wir gewöhnt, im „Erhabenen" und in „Buddha" immer den Buddha Gotama zu sehen. Die sechs anderen Buddhas führen aber dieselben Titel wie er. So heißen sie z. B. in Dīghanikāya XIV, 1, 4 jeder „der Erhabene, Vollendete, vollkommen Erleuchtete" (*bhagavā arahaṃ sammāsambuddho*), in Majjhimanikāya 81 (II, 45 Z. 15 ff.) ebenso Kassapa, in Dīghanikāya XIV, 1, 13 = Majjhimanikāya 123 (III, 118 Z. 14) sprechen die Mönche Gotamas von den „abgeschiedenen Buddhas der Vorzeit" (*atīte Buddhe parinibbute*) usw. Woher wollen wir also wissen, ob nicht vielmehr irgendeiner von den früheren sechs Buddhas es war, dessen Knochenreste man im Piprāwākot aufzubewahren sich einbildete? Man sage nicht, daß das eine luftige Phantasie sei, denn es gibt einen sehr stich-

haltigen Grund, auf solche Vermutungen zu verfallen. Wir wissen, daß dicht[1] bei Kapilavatthu, also wohl nur zwei bis drei deutsche Meilen von Piprāwā, ein Stūpa des Buddha Konāgamana, des vorletzten der sechs Vorläufer Gotama Buddhas, stand und verehrt wurde. Asoka-Piyadassī selbst hat uns die Tatsache durch die Niglīva-Säuleninschrift bezeugt: „Vom göttergeliebten Könige Piyadassī ist, als er vierzehn Jahre gesalbt war, der Stūpa des Buddha Konākamana zum zweiten Male erhöht worden, und als er zwanzig Jahre gesalbt war, kam (der König) selbst hierher und erwies (dem Stūpa) seine Verehrung."[2] Vielleicht (oder wahrscheinlich?) befanden sich auch in ihm Knochenreliquien des betreffenden Buddha, und vielleicht war, wenn auch sie mit einer Inschrift versehen waren, er darin ebenfalls nur als „der erhabene Buddha" bezeichnet, da für seine speziellen Verehrer ja eigentlich kein Anlaß war, seinen Namen besonders zu betonen. Was hätten wir Gelehrten dann wohl aus dieser Inschrift und aus den „Reliquien" dieses mythischen Buddha geschlossen? Und wie wenig würde die wahrscheinliche Erwähnung der Sakyas auch in dieser Inschrift mit diesem Buddha selbst in Zusammenhang zu bringen gewesen sein, Konāgamana stammte ja doch nach Dīghanikāya XIV, 1, 12 weder aus dem Sakya-Lande, noch war er ein Abkömmling des adligen Sakya-Geschlechtes, sondern er war ein Brahmane vom Stamme der Kassapa. Ich glaube, aus dieser Betrachtung geht wenigstens soviel hervor (und mehr will ich nicht), daß wir der Piprāwā-Inschrift gegenüber recht vorsichtig sein müssen. Für mich ist Gotama Buddha keinen Deut weniger mythisch als seine sechs „mythischen Vorgänger". Ich glaube, daß die Buddha-Lehre eine bloße Zusammenfassung von vorhandenen Lehrelementen ist, zu deren Trägerin eine mythische Figur, die des „Buddha Gotama", gemacht wurde, vielleicht auch wirklich eine von einem realen, einheitlichen Begründer begründete oder zusammengestellte Lehre, von dessen Persönlichkeit wir aber gar nichts mehr wissen und die von der Überlieferung in den Mantel des Mythus, richtiger des zur Heroenlegende vom „Buddha" verkümmerten Mythus, gehüllt wurde. „Buddha" war, wie aus dem Dīghanikāya hervorgeht, ein dogmatischer Begriff, noch ehe speziell von einem Buddha Gotama geredet wurde. Und alle sieben Buddhas sind nur Paradigmata des dogmatischen Buddha. Buddha wurde vielleicht bald so, bald so, oder von dem einen Stamme so, von dem anderen so genannt. Der dogmatische Buddha aber scheint mir eine nebelhaft gewordene Form eines alten Gottheitsbegriffes gewesen zu sein, vielleicht des philosophischen Begriffes der pantheistischen Gottheit. Vielleicht war es eine Form dieser Gottheit gewesen, die besonders mit Bäumen, wie namentlich Feigenbäumen, in Beziehung gebracht, d. h. ursprünglich durch sie symbolisiert, worden war, weil Bäume in Gotama Buddhas Lebenslegende eine so große Rolle spielen. Nur was aus dem

[1] Vgl. z. B. Vincent A. Smith, Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 580.

[2] Siehe z. B. Bühlers Notiz in der Academy 1895, Nr. 1199, S. 360, und in der Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes IX, S. 175 ff.

Dīghanikāya sich zur Stütze dieser Ausführungen beibringen läßt, habe ich vorläufig zusammengestellt in dem Aufsatze „Der dogmatische Buddha nach dem Dīghanikāya" (Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 28). Es ist bekannt, daß die älteste indische Kunst die Person des Buddha Gotama noch nicht dargestellt hat. Selbst wo die dargestellte Szene seine Anwesenheit eigentlich erfordert, fehlt er und ist durch bloße Göttersymbole, z. B. einen Baum, ein Rad, Fußabdrücke, vertreten. Erst die griechisch beeinflußte „Gandhāra"-Kunst besitzt die Buddhafigur, weil sie den Apollotypus dafür adoptierte. Die einfachste Erklärung für das Fehlen einer alten einheimischen Buddhadarstellung ist (da Unfähigkeit, Menschen darzustellen, nicht der Grund gewesen sein kann, denn Menschen und Götter sind in der ältesten indischen Kunst zahlreich dargestellt) doch wohl die, daß man ursprünglich gar keine konkrete Vorstellung von ihm besaß, und daß die Scheu vor seiner Darstellung auch noch einige Zeit anhielt, als schon die buddhistische Literatur vermöge der Verschmelzung des göttlichen und menschlichen Elementes zur Gotamafigur diese in ganz menschlicher Weise schilderte. Daß man in der buddhistischen Literatur die legendäre Stifterpersönlichkeit speziell aus dem Sakya-Lande herleitete, dafür können wir uns, nachdem wir von den vielen Stūpas dort gehört haben und sogar von dem Stūpa des Buddha Konāgamana bei Kapilavatthu, der doch seinen Lebensumständen nach, wenn diese historisch und nicht mythisch wären, mit Kapilavatthu und den Sakyas eigentlich nicht das Geringste zu tun hat, nunmehr vielleicht einen Grund vorstellen, den ich natürlich nur mit allem Vorbehalt und als weiter nichts denn als Gegenstand einer Vermutung ausspreche: Es war vielleicht bekannt, daß im Sakya-Lande die Verehrung des „erhabenen Buddha" und die (polytheistische) Verehrung von „Buddhas" heimisch wäre, daß man dort sogar Stūpas des „Buddha" und von „Buddhas" besäße. Und als man, wie so oft in Indien[1], eine Literaturgattung, einen Komplex von Lehren, denjenigen, den wir nun die Buddhalehre nennen, von einem mythischen Wesen herzuleiten das Bedürfnis empfand, wählte man aus irgendeinem Grunde, vielleicht, weil damals diese Buddhaverehrung des Sakya-Landes bekannt wurde, den Sakya-Buddha als Träger.

[1] Siehe jetzt auch H. Oldenberg, Die Lehre der Upanishaden und die Anfänge des Buddhismus. Göttingen 1915. S. 150, S. 168 und Anm. 93.

STILKRITISCHE STUDIEN ZUR KUNST CHINESISCH-TURKESTANS. VON ARTUR WACHSBERGER.

I. DIE WANDMALEREI (Schluß).

Wir sind von den Malereien des Tempels Nr. 9 in Bäzäklik ausgegangen, weil sie den in Chinesisch-Turkestan am häufigsten vorkommenden Stil der Wandmalereien wiedergeben. Wir gingen dann zu den Malereien aus Miram über, die das früheste, noch sehr stark vom Westen abhängige Stadium, vielleicht den ersten Ausgangspunkt der Malerei in Chinesisch-Turkestan repräsentieren und versuchten über eine Reihe von Fragmenten von untereinander verschiedenen Stilen wieder zu unserm Ausgangspunkt zurückzukehren. Die Reihenfolge der vorgeführten Malereien entsprach dabei keiner unbedingten inneren Notwendigkeit, war jedoch eine wohl überlegte und ihrer Auswahl und Zusammenstellung lag das Bemühen zugrunde, nur Dinge, die trotz großer Verschiedenheit dennoch eine gewisse innere Gemeinsamkeit aufweisen, in einen, wenn auch mehr äußeren Zusammenhang zu bringen. Die innere Gemeinsamkeit aller dieser bisher besprochenen Malereien darzulegen, ist ungemein schwierig. Es wird daher gut sein, zunächst einige Proben von Malereien ganz anderen Charakters vorzuführen, die wir getrennt und ohne sie miteinander in Beziehung setzen zu wollen im folgenden betrachten.

Das auf Abb. 31[1] reproduzierte Wandgemälde bildet den Rest der ursprünglich wohl ganz mit Malerei bedeckten, heute größtenteils zerstörten Westwand einer kleinen Kapelle der alten Ruinenstadt Dandan Uiliq. Die Beschreibung des Raumes, darin es sich befindet, ist für die künstlerische Erkenntnis des Werkes insofern unwesentlich, als wir aus der Ruine und der fragmentarischen Erhaltung der bemalten Westwand uns kaum eine Vorstellung von dem Verhältnis von Malerei und Architektur machen können und daher gezwungen sind, das Werk, wie es uns vorliegt, als selbständige, von der Architektur unabhängige künstlerische Einheit zu betrachten.

In einem länglichen Wasserbehälter, der, sich auf der rechten Seite verbreiternd, in den Boden eingelassen zu sein scheint und von einem getäfelten Paviment umschlossen ist, steht eine nackte weibliche Gestalt. Das Wasser, aus dem Lotosblumen entspringen, reicht ihr bis zur Mitte der Unterschenkel, die Figur darüber ist 18 Zoll hoch. Die Last des leicht vorgeneigten Körpers ruht auf dem rechten Bein, das linke

[1] Nach Stein, Ancient Khotan II, Taf. 2.

Abb. 31. Wandgemälde aus Dandan Uiliq. (Nach Stein, Ancient Khotan, II, Tafel 2.)

als Spielbein ist anmutig nach außen gebogen. Während der Oberkörper frontal gerichtet ist, wendet sich der Kopf nach links, so daß das Gesicht in Dreiviertelprofil erscheint, der Unterkörper hingegen ist nach rechts gedreht. Die rechte Hand ruht vor der Brust, der linke Arm ist lässig herabgelassen, die Hand mit den feingliedrigen Fingern verdeckt den Nabel. Die Gestalt trägt hohen Kopfputz, Ohr-, Hals- und Armschmuck, um die Hüften hängen vier Reihen kleiner Glöckchen und ein Weinblatt bedeckt die Scham. Ein nackter Knabe, der auf dem rechten Bein im Wasser steht, das geschmückte linke bereits hochgezogen hat, umfaßt mit beiden Armen ihren rechten Oberschenkel und blickt zu ihr hinauf. Ihr Blick trifft ihn nicht, wie Stein[1] behauptet, sie sieht mit unbestimmtem Ausdruck vor sich hin. In dem undeutlich erkennbaren linken Teil des Wasserbeckens scheint eine kleine menschliche Gestalt zu schwimmen, nur Kopf und Schultern sind sichtbar; auch Lotosblumen und schwimmende Vögel sind nur schwach erkennbar. Vor dem Wasser sieht man ein geschecktes Pferd, gesattelt, ohne Reiter, im Momente des Ausschreitens. Hinter dem Wasserbecken, links von der weiblichen Gestalt, zwei mit übereinander geschlagenen Beinen dasitzende Mönche. Beide, nach links gewendet, also der weiblichen Gestalt den Rücken kehrend, tragen Gewänder, die den rechten Teil ihrer Brust, den rechten Arm und linken Unterarm frei lassen. Der der weiblichen Gestalt benachbarte,

[1] a. a. O. I, pag. 254.

dessen tiefblaues Gewand in reichen Falten liegt, hält in der erhobenen rechten Hand Pothiblätter, seine Linke ruht auf dem linken Bein, er trägt eine turbanartige Kopfbedeckung und große Ohrgehänge, ebenso wie sein Nachbar. Dieser, mit dem Gewand aus braunen Flecken, der ciravastra der indischen Bettelmönche, hat die Rechte lehrend erhoben, während die Linke ein Pothimanuskript hält. Sein Blick ist in sich gekehrt, die Augen fast völlig geschlossen. Zur Vollständigkeit der Beschreibung ist noch die auf der rechten Seite des Bildes angebrachte kleine Buddhafigur zu erwähnen. Von einer Mandorla umrahmt, wirkt diese Gestalt derart, daß man annehmen muß, sie habe mit den bisher beschriebenen Figuren gewiß gar keinen Zusammenhang. Malgrund ist die fein geglättete Stuckschicht über der Luftziegelmauer. Über die Art des Farbenauftrages sagt Stein nichts, es dürfte sich wie immer um Temperafarben handeln.

Daß die gegenständliche Deutung von vornherein auf Schwierigkeiten stoßen muß, ist ja klar, da wir nicht wissen, ob die erhaltenen Figuren nicht Teil einer größeren Komposition waren. Das ist anzunehmen, da sie nur den unteren Teil der Wand bedeckten und in sich durchaus nicht kompositionell zusammengeschlossen sind. Aber selbst wenn wir eine bildmäßige Einheit der Wand nicht von vornherein annehmen wollen und den vorliegenden Teil des Wandgemäldes als abgeschlossen ansehen, würde der Versuch einer Deutung des Ganzen sofort an dem Mangel jeder Beziehung zwischen der Gruppe der nackten Frau mit dem Knaben und den beiden Mönchen scheitern, die nicht nur rein gegenständlich keine Beziehung zueinander zeigen, sondern auch kompositionell (in diesem engen Rahmen) unmöglich zu verstehen sind. Wir können also nur annehmen, daß die vorliegende Figurengruppe entweder der Teil einer größeren Gesamtkomposition war und als solcher seine gegenständliche und künstlerische Funktion im ganzen gehabt hat. Doch bleibt sie uns in diesem Falle, aus Mangel irgendwelcher Analogien, die eine Rekonstruktion gestatten würden, ebenso unverständlich wie bei der zweiten Annahme, daß die Figuren zufällig beisammen sind: die beiden Mönche einerseits, die Gruppe der Frau mit dem Wasserbecken andererseits. Zur Erklärung dieser letzteren Gruppe hat Stein[1] die vom chinesischen Pilger Hsüan-tsang[2] erzählte Legende von der Nagawitwe und dem sich für das Wohl des Staates opfernden Minister herangezogen, ist aber selbst mit dieser Deutung nicht ganz zufrieden. Entscheidend für mich ist, daß der Charakter der Darstellung in keiner Weise dem dramatischen Inhalt der Legende entspricht; ich sehe daher von einer genaueren Auseinandersetzung mit dieser ab, ebenso wie von weiteren Deutungsversuchen und richte das Hauptaugenmerk auf die Gruppe der Frau mit dem Knaben.

Das gegenständliche Motiv ist also kurz gesagt eine badende Frau mit Knaben. So gefaßt, werden wir in unserem Kunstkreis kaum Analogien dafür finden. Ein

[1] Stein, l. c., pag. 253f.
[2] Vgl. St. Julien, Histoire de la vie de Hiouen-Thsang, Paris 1853.

profanes Motiv, und zwar eine nackte Frau umgeben von religiösen Darstellungen, aus einer buddhistischen Kultstätte, d. h. einem Kunstkreis stammend, dessen Hauptthema die religiöse Kunst ist: das ist mindestens sehr seltsam. Ich will gleich bemerken, daß Darstellungen nackter menschlicher Körper (und unsere Gestalt hat gar kein übermenschliches Attribut) in der Kunst Chinesisch-Turkestans selten sind. Wir wollen aber der Frage nach dem Gegenstand aus dem Wege gehen, da sie zu weit führen würde und uns mit der Tatsache begnügen, daß wir eine badende Frau mit Knaben vor uns haben. Ist unser Augenmerk dann nur auf diese Gruppe gelenkt, deren exklusive Stellung im Rahmen des betrachteten Kunstkreises wir bereits bemerkt haben, so können wir aus andern Kunstkreisen leicht ähnliche Motive anführen. Man wird unwillkürlich an die Mediceische Venus der Uffizien erinnert: eine nackte Frau, die eben dem Bade entstiegen ist, ein Knabe (Amor) ihr zur Seite und was unsere Erinnerung wohl am stärksten beeinflußt: die nahezu gleiche Haltung beider Arme, die uns in der Kunst sonst kaum wieder begegnet. Und es ist auch keineswegs so absurd, dieses Kunstwerk, das unmittelbar keine Beziehung zu unserem haben kann, dennoch im Rahmen der gegenständlichen Untersuchung vergleichend anzuführen, wenn man an die Ghandarakunst denkt. Wir würden also im Gegenstand auf ein hellenistisches Vorbild zurückblicken. Von unbedingter Notwendigkeit für das Verständnis des Motives und für seine Ableitung ist die Erinnerung an die Mediceische Venus freilich nicht. Nackte weibliche Gestalten spielen in der indischen Kunst aller Zeiten eine große Rolle, auch badenden Frauen begegnet man und ein Relief des Mathuramuseums zeigt sogar eine der unseren ganz ähnliche Gruppe: eine nackte stehende Frau, deren rechte Hand ein Kind, das vom Rücken gesehen wird, ergreift, während es zu ihr emporblickt[1]. Also dieselben Figuren und es ist nur bedauerlich, daß der untere Teil des Reliefs nicht erhalten ist. Denn aus der Gebärde des Kindes, das ähnlich wie auf unserem Bild, sich zu bemühen scheint, an der Frau hinaufzuklettern, könnte man leicht darauf schließen, daß die Szene im Wasser spielt und wir hätten somit für unsern Gegenstand eine Parallele aus der indischen Kunst, die näher läge, als die hellenistische. Übrigens könnte man auch auf die badende Frau des Wandbildes aus dem syrischen Wüstenschloß Kuseir Amra verweisen, das etwa gleichzeitig mit unserem im 8. Jahrhundert entstanden ist und im wesentlichen auf hellenistischen Grundlagen beruht[2]. Dennoch möchte ich bei dem Vergleich mit der Mediceischen Venus bleiben, weil die Haltung der Arme in beiden Werken eine nahezu gleiche ist und die Annahme der unabhängigen, originellen Erfindung dieses Motives durch unsern Künstler zu gewagt erscheint.

Wir halten also an der gegenständlichen Beeinflussung durch ein dem hellenistischen Kunstkreis entstammendes Werk fest und fragen uns nun, woher der Künstler seine Gestalt nimmt. Daß sie nicht der Natur, etwa einem Modell abge-

[1] Abgebildet V. A. Smith, Abb. 90.

[2] Vgl. für diese Gegenüberstellung Strzygowski, Zeitschrift für Assyrologie, Band 27 S. 139f.

Abb. 32. Relief aus einem Tempel in Orissa. (Nach Havell, Ideals of Indian Art, Tafel 12.)

nommen ist, lehrt uns die Betrachtung sofort. Es läge nahe, an ihre Übernahme mit dem Gegenstand aus der hellenistischen Kunst zu denken, doch ist dies nicht der Fall, sondern wir haben den Idealtypus der indischen Frau vor uns: die schlanke Taille und die ausladenden Hüften, die wie knochenlos aussehenden geschmeidig runden Gelenke, die schlanken feingliedrigen Finger, alles das findet sich bei den Frauengestalten der indischen Kunst und ich bringe zum Vergleich auf Abb. 32 die Reproduktion einer Frauengestalt aus einem Tempel von Orissa, die gestaltlich völlig mit der unsern übereinstimmt[1]. Auch die reiche Schmuckverwendung ist in Indien geläufig, und zwar finden sich fast die gleichen Elemente dort; merkwürdig ist der vierreihige Schellengürtel um die Hüften; doch findet sich sowohl das Motiv des Glöckchens als Kettenschmuck[2], als auch die ähnliche Anordnung der Reihen um die Hüften in der indischen Kunst und eine Wandmalerei aus Ming-öi bei Quyzil[3] zeigt uns, daß diese Art des Hüftenschmuckes auch in Chinesisch-Turkestan vorkommt. Dort finden wir nun auch das in Indien ganz unbekannte Motiv der Schambedeckung in Form einer Blüte, also eine Parallele zu unserm Weinblatt, das in dieser Funktion anfangs so sehr befremdend wirkte. Woher das Motiv kommt und ob es vielleicht mit dem Feigenblatt der altchristlichen Kunst im Zusammenhang steht, das müßte erst untersucht werden. Neben dem indischen Grundzug der Gestalt erinnern aber die schiefgestellten Augen und die ganze Feingliedrigkeit und Schlankheit des Kopfes an ostasiatische Typen. Auch die Proportionen der Gestalt, deren Einzelformen zweifellos dem indischen Idealtypus nachgebildet sind, die grazile Schlankheit, usw. zeigen eine merkwürdige Umformung dieses Idealtypus.

Wie hat der Maler nun diese Gestalt künstlerisch erfaßt? Sie steht glaubwürdig und körperhaft vor uns und schafft sich in ihrem starken Kontrapost Raum für ihren Körper. Das an abendländischen Kunstwerken geschulte Auge wird sofort den Mangel jeder Modellierung in Licht und Schatten bemerken, der hier besonders auffällig ist. Eine fleischfarbene Linie, von wunderbarer Sicherheit der Führung, wechselnd in ihrer Intensität, bildet den Kontur der Gestalt, folgt den Rundungen der Glieder,

[1] Nach Havell, Ideals of Indian Art, Tafel 12.
[2] Vgl. z. B. Fergusson, Tree and Serpent Worshipp, Tafel 3, Fig. 1.
[3] Vgl. Grünwedel, Altbuddh. Kultstätten, pag. 128.

führt den Blick in die Tiefe und wieder heraus zu den am stärksten vortretenden Partien des Körpers, faßt in prachtvoller Schwellung den plastischen Inhalt des Armes und erweckt so im Beschauer den Eindruck des Dreidimensionalen. Sie ist also das räumliche Ausdrucksmittel des Künstlers und ihre meisterhafte Handhabung sagt uns, daß er ein Ostasiate ist.

Und nun wird auch vieles andere verständlich: die Achtlosigkeit gegenüber den Gesetzen der Linienperspektive, die wir in der Wiedergabe des Wasserbeckens im Zusammenhang mit der starken Aufsicht bemerken; die wunderbaren Lotosblumen, die knospenhaft oder halbaufgeblüht in tiefblauer bis purpurner Farbe anmutig und doch ganz naturgetreu gestaltet sind und nichts von der konventionellen, schematisch dekorativen Behandlung zeigen, die wir so häufig in Chinesisch-Turkestan sehen; die Art, wie das Pferd in der Bewegung erfaßt und gelungen dargestellt ist und schließlich der vollends ostasiatische Charakter der beiden Mönche und ihre vortreffliche Gestaltung mit dem Mittel der raumschaffenden Linie: alles das sind Momente, die verraten, daß der Maler aus einem Milieu hoher künstlerischer Kultur stammt und wenn wir von dem Eindruck einer gewissen Maniriertheit der weiblichen Gestalt absehen — ich zeigte wie der Künstler die Anregung zu dieser Gestalt aus dem Indischen geholt hat —, so finden wir im übrigen, daß seine Kunst sehr naturnahe ist, d. h. er die Natur beobachtet, wobei ihn jedoch eine hohe künstlerische Kultur davon fernhält, in einen flachen imitativen Naturalismus zu verfallen. Man beachte, wie der Künstler die Linie, als deren wichtigste Funktion wir das Raumschaffen hervorgehoben haben, auch sonst zu werten versteht: wie er z. B. durch gleichgerichtete Führung der Konturen von rechtem Oberarm und linkem Unterarm, der beiden Oberarme mit den entsprechenden Oberschenkeln u. a. m. den Kontrapost der Frauengestalt künstlerisch beruhigt und eine geschlossene Silhouette erzielt; wie die Umrisse der beiden Mönche sich in den Schwung schöner Linien fügen, die auch in den Gewandkonturen nachklingen. Auch ist trotz des Mangels an Linienperspektive ein räumliches Hintereinander im Bilde: das Pferd überschneidet die vordere Begrenzung des Wasserbeckens, die Mönche sitzen weiter rückwärts im Raum.

Der Ausdruck der Frauengestalt ist ein ruhiger, der Blick scheint zwar irgendwo festgehalten zu sein, ruht jedoch mehr in sich und kontrastiert ein wenig mit dem Ausdruck des Motivs der Handhaltung. Wunderbar ist die tiefe Versenktheit des lehrenden Mönchs wiedergegeben, erdentrückt wirken die geschlossenen Augen.

Nach datierten Dokumentfunden im Raum, wo sich dieses Gemälde befand, wäre es dem Ende des 8. Jahrhunderts nach Christus zuzuschreiben, also in die Mitte der Blüteperiode chinesischer Kunst unter den Tang.

Einen völlig anderen künstlerischen Charakter zeigt das auf Abb. 33 reproduzierte Gemälde aus einer Ruine Chotschos, die Le Coq für christlich hält[1]. Diese

[1] Le Coq im Text zu Tafel 7.

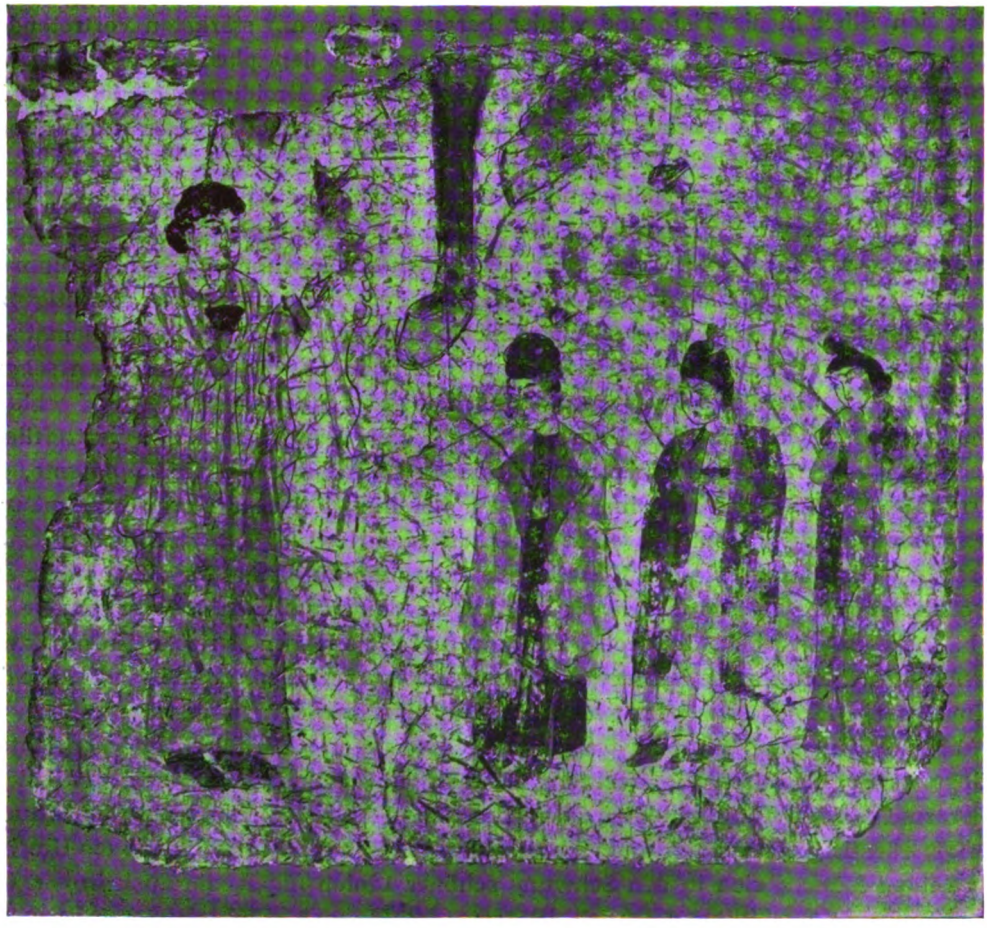


Abb. 33. Wandbild aus Chotscho. (Nach v. Le Coq, Chotscho, Tafel 7.)

Annahme ist jedoch nicht von zwingender Notwendigkeit und da die Erkenntnis unseres Fragmentes von ihrer Stichhaltigkeit unbeeinflußt bleibt, sehen wir davon ab, uns mit ihr auseinanderzusetzen. Der Malgrund ist eine rohe Lehmwand und man kann in der Reproduktion noch deutlich das ihr beigemischte Stroh erkennen, da die Stuckschicht, die wir bisher als eigentliche Trägerin der Wandmalereien kennen lernten, hier nur in einem dünnen Anstrich besteht. Auch der Farbauftrag ist ein sehr merkwürdiger, und die Wirkung der zarten Farben, die von sehr geringer Deckkraft sind, ist eine ähnliche wie die von ungemischten Wasserfarben.

Der fragmentarische Erhaltungszustand gestattet keine Deutung des Gegenstandes, wir können nur vermuten, daß die links stehende große männliche Gestalt mit dem Weihrauchfaß in der linken, und der dunkeln Schale in der rechten Hand

ein Priester ist, dem sich rechts drei kleinere Gestalten, zwei Männer und eine Frau, mit Blätterzweigen in Händen nähern. Von oben ragt die Darstellung eines Pferdes, die Vorderbeine, in unser Fragment hinein.

Abb. 34. Seidenbild aus Chotscho. (Nach v. Le Coq, Chotscho, Tafel 44.)

Die Gestalten dieses Bildes sind sowohl mit Bezug auf die Typen, als auf die Tracht höchst merkwürdig. Der Priester erinnert Le Coq wegen seines schwarzen Lockenhaares an spätantike Darstellungen, und die Gesichtsbildung mit den großen Augen würde dem nicht widersprechen. Doch hat die ganze Gestalt sonst kaum irgend etwas mit spätantiken Darstellungen gemein und wenn man die Frauengestalt rechts betrachtet, so wird man wiederum an die chinesische Kunst erinnert. Sie ist die einzige Figur, für deren Gewandung wir eine Parallele in der Kunst Chinesisch-Turkestans haben, und zwar auf einem Seidenbild, das Le Coq auf Tafel 44a seines Werkes nachgebildet hat und das in Abb. 34 zu sehen ist. Die kniende Frauengestalt trägt die gleiche engärmelige Bluse, die dort ausgeschnitten ist, einen langen Rock und den gleichen schalartigen Schulterüberwurf wie die Frau auf unserem Fragment. Und auch das schwarze Haar ist bei beiden in ähnlicher Weise aufgesteckt. Beide Gestalten erinnern sehr stark an die chinesische Kunst und der in Abb. 35 reproduzierte Teil der Rolle des Ku-Kai-chih aus dem 4. Jahrhundert zeigt eine Frauengestalt, die mit der unsern in der Gesamtauffassung große Ähnlichkeit besitzt. Für die Tracht der beiden Männer hingegen ist keinerlei Parallele bekannt, weder aus der Kunst Chinesisch-Turkestans, noch aus der der umgebenden Länder.

Die Gestalten stehen auf dem neutralen Malgrund, ohne daß der Künstler auch nur versucht hätte, ihre Standfläche irgendwie anzudeuten oder sie räumlich zusammenzuschließen. In einiger Entfernung vom Priester stehen die drei mit den

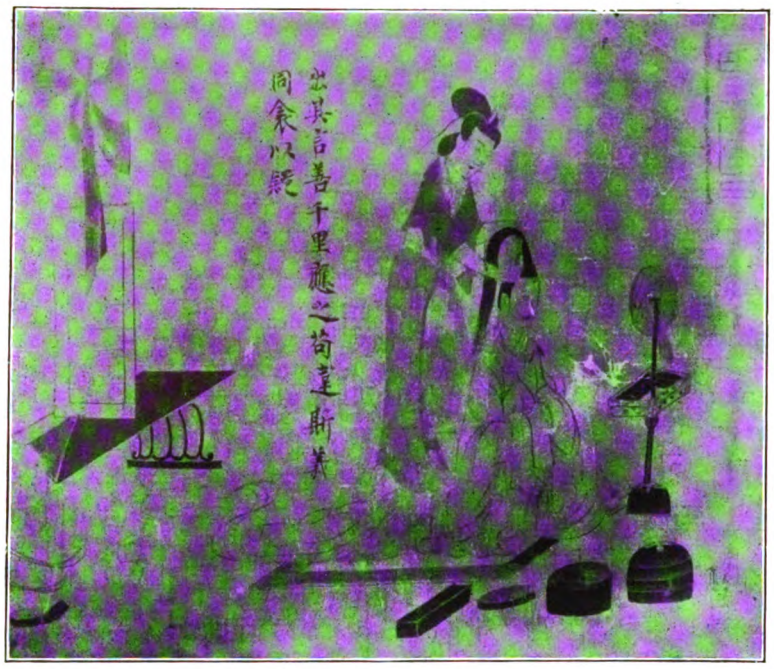


Abb. 35. Aus der Rolle des Ku Kai-chih. Britisches Museum.

Blätterzweigen in Dreiviertelprofil und in gleichen Abständen voneinander da und der Blick der weit größer gebildeten Priestergestalt ist auf sie gerichtet. Die Darstellung ist in kühnen Linien auf die Bildfläche geworfen und innerhalb dieser begrenzenden Linien sind dann die Farben eingetragen. Zuweilen überdeckt die Farbe die Linie, schwächt sie dadurch in der Intensität ihres Tones und verhindert damit ihre raumschaffende Funktion: die Gestalten lösen sich dann nicht von der Fläche, sondern bleiben in ihr und wirken unplastisch. Aber die Art, wie die Farbe aufgetragen ist, ist das Interessanteste an unserm Fragment. Sie liegt nicht gleichmäßig und flächenhaft auf dem Malgrund wie bei fast allen bisher betrachteten Wandmalereien, sondern wechselt in ihrer Intensität, ist an einzelnen Stellen verstärkt, während sie andere ganz frei läßt. Das Ganze wirkt wie eine lavierte Tuschzeichnung und man wäre zur Annahme geneigt, der Maler, der unser Werk geschaffen, hätte sich nie mit Wandmalereien, sondern stets mit dem Malen von Seidenbildern beschäftigt. Das oben zum Vergleich der Frauenfigur angeführte Seidenbild hat auch tatsächlich eine ganz ähnliche farbige Wirkung wie unsere Wandmalerei und deren fremdartiger Charakter zusammen mit der merkwürdigen Technik bestätigt unsere Annahme und findet in ihr die Erklärung. Gleichzeitig setzt unser Werk eine hohe malerische Entwicklung der Kunst der Seidenbilder voraus. Man betrachte die Bildung der Blätter, die konturlos einfach als grüne Pinselstriche hingeworfen sind. Oder wie die Farben im Bein des Pferdes verlaufen, dessen Konturen stellenweise ganz fehlen oder wiederum skizzenhaft probierend hingeworfen sind, das bewegte Weihrauchfaß, den als gebrochene Bogenlinie wiedergegebenen Rauch u. a. m. und man wird zur Erkenntnis kommen, daß ein derartiges Werk eine hoch entwickelte malerische Kultur voraussetzt, wie wir sie nur in der Kunst der Tang-Zeit in China erwarten können. Was immer

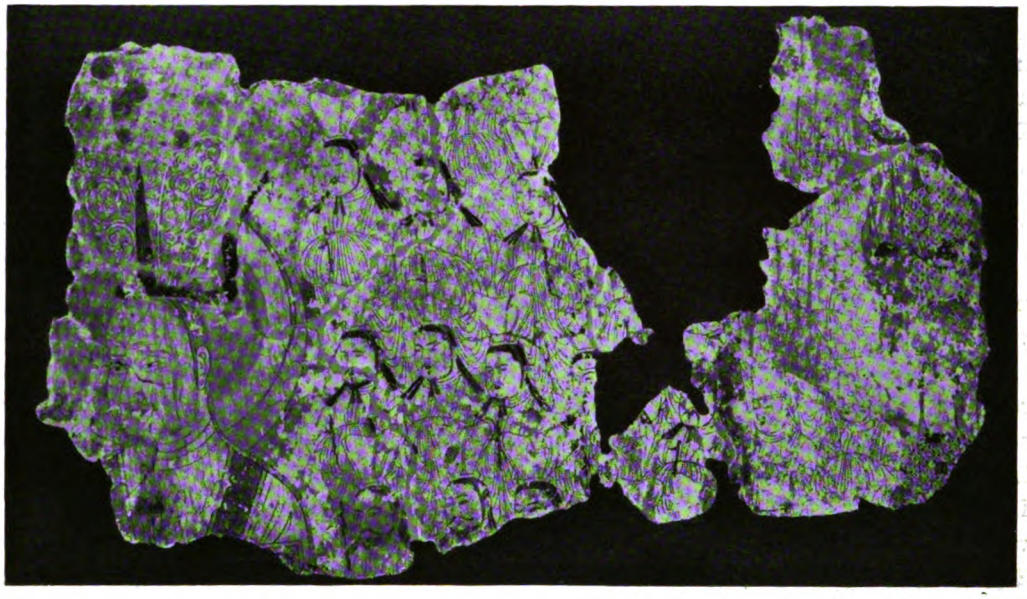


Abb. 36. Manichäisches Wandbild aus Chotscho. (Nach v. Le Coq, Chotscho, Taf. 1.)

für Einflüsse sich im Gegenstand und in der Gestaltenbildung erkennen lassen mögen, formal ist unser Fragment vollständig von der chinesischen Kunst abhängig.

Der Ausdruck des Priesterkopfes ist ein starrer und auch die beiden Männer blicken ähnlich drein. Dagegen macht der leicht nach vorn geneigte Kopf der Frau und ihr gesenkter Blick einen träumerischen, sinnenden Eindruck.

Wieder in eine ganz andere künstlerische Atmosphäre führt das nach Le Coq Taf. I reproduzierte Fragment Abb. 36 einer manichäischen Wandmalerei aus einer Ruine in Chotscho. Wir haben in der Einleitung auf das Vorkommen der manichäischen Religion in Chinesisch-Turkestan hingewiesen und zahlreiche Miniaturen geben zusammen mit unserm Werk und anderen Fragmenten ein anschauliches Bild von der künstlerischen Tätigkeit der Anhänger dieser Religion. Unser Fragment ist auf einer Stuckschicht wahrscheinlich mit Temperafarben gemalt, also in der in unserm Kreis üblichen Technik der Wandmalerei. Auf der linken Seite ist der nimbierte Kopf und ein Teil der Brust der in Dreiviertelprofil dargestellten Gestalt eines Hohenpriesters, vielleicht des Religionstifters Mani selbst, sichtbar und an ihn schließen sich einige übereinander angeordnete Reihen von männlichen und weiblichen Angehörigen der manichäischen Kirche in der offiziellen Priestertracht an, sowie ganz rechts Gestalten im Alltagskostüme. Das Ganze wirkt wie ein hieratisch strenges Repräsentationsbild, wie eine Versammlung von Priestern und Auditorium der manichäischen Kirche um die überragend große Gestalt des Heiligen.

Die Tracht der Priester und Frauen kehrt auf manichäischen Darstellungen immer wieder und auch die Gesichter, die nur geringe persönliche Differenzierungen aufweisen, erinnern in ihrer Bildung an die zahlreichen manichäischen Miniaturen. Die schiefgestellten Augen des Hohenpriesters bringen in dessen Gesicht einen ostasiatischen Zug, der jedoch bei den meisten übrigen Dargestellten, deren Gesichtsbildung an die Stifter der Cella des Tempels Nr. 9 in Bäzäklik erinnert, fehlt.

Der Eindruck dieses Wandgemäldes ist trotz seiner großen Dimension (165 auf 88 cm) der einer Miniatur. Es scheint, daß die Manichäer keinen Stil für die Wandmalerei ausgebildet haben. Die Gestalten sind in Linien erfaßt und diese Linien sind von derartiger kalligraphischer Feinheit, daß sie eher an die Führung einer Feder als eines Pinsels erinnern; sie verlaufen sicher und gleichmäßig, sind jedoch von geringer räumlicher Ausdruckskraft und werden von dem Maler hauptsächlich dekorativ gewertet, wie man das namentlich bei der Faltenbildung der weiten Ärmel beobachten kann, unter denen die Hände vor der Brust zusammengelegt sind. Auch das schwarze Haar fällt in regelmäßigen breiten Flechten auf die Schultern und bildet auf dem weißen Gewand wirkungsvolle dekorative Flecke, ebenso wie die herabhängenden Zipfel des roten Bandes, das die hohe Mütze am Halse befestigt. Die Kompositionsart der zu seiten einer größeren Gestalt reihenweise angeordneten kleineren Gestalten des Bildes erinnert an das Fragment der buddhistischen Malerei aus Miram, Abb. 20, nur ist im Manibilde eine reichere Ausgestaltung dieses Typus vorhanden. Der Hintergrund unseres Bildes ist ein gleichmäßiges Graublau, die weißgekleideten Gestalten heben sich davon ab und bestreiten zusammen mit den vielen schwarzen Linien im wesentlichen die farbige Wirkung des Bildes. Nur rechts tragen die gemusterten Gewänder der Leute im Alltagskostüm ein paar, wenn auch gedämpfte Farben zur Wirkung des Bildes bei. Die Mütze des Hohenpriesters ist mit schönen Ranken in zartem Rot geschmückt, auch das sichtbare Stück der roten Borte seines Gewandes zeigt ornamentalen Schmuck. Über seinem Kopf füllen stilisierte Lotosblüten den graublauen Hintergrund, ein Motiv, das öfter in den Wandmalereien begegnet.

Unser Fragment ist nicht das einzige, das von der manichäischen Wandmalerei Zeugnis gibt. Doch hat es mit allen bisher bekannt gewordenen den wesentlichsten Zug gemeinsam, daß es nämlich nicht als Wanddekoration erfunden wurde, sondern einfach eine in den Dimensionen vergrößerte Miniatur ist. Wir sprachen oben die Vermutung aus, daß die Manichäer überhaupt nicht zur Ausbildung eines monumentalen Wanddekorationsstiles gelangt wären und ein Blick auf die bei Le Coq, Tafel 2, reproduzierten übrigen Fragmente ihrer Wandmalereien bestärkt diese Vermutung, lehrt anderseits aber auch, daß wir uns aus der Qualität dieses Werkes kein Urteil über die manichäische Malerei im allgemeinen bilden dürfen, denn aus jenen Fragmenten spricht ein unvergleichlich höherer künstlerischer Geist, ein fein entwickelter koloristischer Sinn und Kraft und Schönheit der Zeichnung. Die formalen Zusammenhänge der manichäischen Malereien mit den chinesischen sind sehr

starke, doch fehlt es auch nicht an zahlreichen Beziehungen zur abendländischen Kunst. Aber die Stellung der manichäischen Malerei innerhalb der Kunst Chinesisch-Turkestans kann uns hier nicht beschäftigen, da ihr Schwerpunkt in der Miniaturmalerei liegt und diese eine ganz andere Problemstellung verlangt.[1]

Die drei eben vorgeführten Malereien weisen untereinander völlig verschiedene Stile auf und komplizieren das bisher gewonnene Bild der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei ungemein. Doch haben wir aus der Analyse der beiden letzten (nicht buddhistischen) Werke ersehen, daß ihr Stil auf die Miniatur- oder Seidenbildmalerei zurückgeht und brauchen sie daher für die Rekonstruktion der Wandmalerei nur insofern in Betracht zu ziehen, als sie lehren, daß zwischen den Werken der Wandmaler und denen der Seidenbild- und Miniaturmaler Beziehungen bestehen. Wir fanden nämlich, daß jene Maler sich zuweilen im Stile an diese anschließen, damit den Bedingungen der Wandmalerei nicht mehr gerecht werden und Werke schaffen, die einfach in den Dimensionen vergrößerte Seidenbilder oder Miniaturen sind. Aber auch das Fragment aus Dandan-Uiliq läßt sich stilistisch nur schwer in den Kreis der bisher betrachteten Wandmalereien einfügen. Wir müssen einen Blick auf die Karte Chinesisch-Turkestans werfen, um uns zu erinnern, daß der Fundort dieses Gemäldes weitab von dem aller bisher betrachteten liegt und können diese Tatsache für die Erklärung seiner stilistischen Sonderstellung in Betracht ziehen. In der Einleitung bemerkten wir, daß der Verlauf der geschichtlichen Entwicklung des Landes kein einheitlicher war, das Land vielmehr, wie wir es geographisch abgrenzten, nicht zu allen Zeiten eine geschichtliche Einheit darstellte. Schon daraus geht hervor, daß auch die Kunst dieses Landes keinen einheitlichen Charakter haben kann. Die Möglichkeit einer selbständigen Kunstentwicklung war zwar, wenn auch auf fremden Schultern, bis zu einem gewissen Grade vorhanden und wenn man unter einem universalen Gesichtswinkel die vorgeführten Malereien von Miram bis Bäzäklik betrachtet, so wird man ihre innere Gemeinsamkeit kaum verkennen können. Aber die Lage des Landes zwischen den drei großen Kulturkreisen der Welt und sein Charakter als Durchgangsgebiet machen es nur zu leicht verständlich, wenn wir darin Werke finden, die untereinander große Verschiedenheiten aufweisen. Wir konnten in einzelnen Malereien ganz klar hellenistische, indische und ostasiatische Einflüsse feststellen. Aber wie wenig sagen z. B. ostasiatische Einflüsse für die spezielle Charakterisierung eines Werkes, wo wir wissen, daß zur Zeit, aus der die meisten unserer Malereien stammen, der Tang-Zeit, in China selbst zwei Malschulen nebeneinander bestanden, deren Stile wesentlich voneinander verschieden waren. Und mit der indischen Malerei ist es kaum anders gewesen. Überwiegt also beispielsweise in einer bestimmten Periode der Malerei Chinesisch-Turkestans der chinesische Einfluß und bestimmt die Entwicklung derselben, so darf es nicht wunder-

[1] Vgl. die inzwischen erschienene Arbeit von Strzygowski, Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung, Monatshefte für Kunstwiss. VIII (1915) S. 349f.

Abb. 37. Aus der Kinnarihöhle, Ming-öi bei Qumtura. (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, Abb. 34.)

nehmen, auch selbst in Werken, die aus irgendeinem äußeren Grunde als zweifellos dieser Periode angehörig zu bezeichnen sind, wesentlich stilistische Differenzen zu finden; denn dieser erkannte chinesische Einfluß kann ja gemäß der Verschiedenheit der beiden chinesischen Malschulen sich in zwei Werken verschieden äußern und damit wäre schon der verschiedene Stil der beiden Werke erklärt. Aus dem Gesagten geht hervor, daß man von der Vorführung chinesisch-turkestanischer Wandmalerei keine konstante und konsequente Entwicklungslinie stilistischer Probleme erwarten darf, sondern sich fürs Erste mit der Zusammenstellung gewisser Werke von ähnlichem Stil unter Führung eines, ihrem individuellen Stilcharakter übergeordneten, ihnen allen gemeinsam zugrunde liegenden Entwicklungsgedankens begnügen muß.

Nahezu alle bisher vorgeführten Malereien konnte ich im Original im Berliner Völkerkunde-Museum und im British Museum in London studieren; auch liegen sie in Nachbildungen vor, die eine stilistische Untersuchung ermöglichen. Wenn in ihnen auch die Hauptrichtungen fast aller turkestanischen Wandmalereien vorkommen, so geht es dennoch nicht an, eine stilistische Studie über dieselbe nur auf sie zu stützen, denn aus dem von Grünwedel bisher leider nur in Nachzeichnungen und Pausern veröffentlichten Material ergibt sich ein unvergleichlich mannigfaltigeres Bild dieser Kunst.[1] Und wenn dieses Material auch nicht die Möglichkeit eingehender stilistischer Untersuchungen ergibt, so müssen wir es im folgenden dennoch heranziehen, um wenigstens noch einige Probleme zu streifen, die für das Gesamtbild der Wandmalerei, soweit es heute kenntlich ist, von großer Wichtigkeit sind.

In der Kinnarihöhle der Ruinengruppe Ming-öi bei Qumtura[2] sind die Seitenwände der Cella mit je einer großen figurenreichen Komposition bedeckt, die von prächtigen Rankenborten eingefaßt werden. „Rechts und links von diesen Mittelfeldern sind etwa 60 cm breite Streifen, die eine von oben nach unten laufende Legende darstellen, während einzelne Szenen durch besondere Inschrifttafeln genauer bestimmt wurden. Es ist sehr bedauerlich, daß diese Bilder so sehr zerstört sind; denn sie scheinen die Erziehung und Berufung eines berühmten Heiligen darzu-

[1] Vgl. dazu auch Strzygowski, Zentralasien als Forschungsgebiet, Österr. Monatsschrift für den Orient, XL (1914) S. 84f. [2] Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, S. 16ff.

stellen . . ." So weit Grünwedel; unsere Abb. 37 gibt die Zeichnung wieder, die er nach einer solchen Szene machte. Bevor wir jedoch auf die Darstellung selbst eingehen, müssen wir das Kompositionsprinzip, das derartigen Streifendarstellungen zugrunde liegt, erörtern. Die vertikal laufende Streifenanordnung von Szenen, die einen gemeinsamen Gegenstand illustrieren, ist uns aus dem Abendland nicht bekannt, auch in der ostasiatischen Kunst kommt sie als selbständige Kunstschöpfung nicht vor. Und es ist zweifellos, daß auch in unserem Falle die beiden Vertikalstreifen als Einfassung der großen Mittelkomposition zu denken sind und daß die Legende, die sie illustrieren, zum Thema dieser Mittelkomposition in direkter Beziehung steht. Dafür bietet das aus Abb. 44 reproduzierte Wandgemälde aus Tunhuang eine Parallele und auch dort tritt, wie in unserem Falle, zwischen den Vertikalstreifen und die Mittelkomposition eine trennende Rankenborte. Der rechte Vertikalstreifen dieses Bildes bietet eine willkommene Parallele für die Art, wie diese Bilderreihen zu denken sind. Wir erkennen daraus, daß die einzelnen Szenen mit den Inschrifttafeln ohne Trennung aufeinander folgten, und landschaftliche Elemente den Übergang einer Szene in die andere vermittelten, so daß das Ganze im wesentlichen die in die Vertikalrichtung übersetzte kontinuierliche Darstellung einer fortlaufenden Erzählung ist, wie sie etwa in Vessantara Jataka in Miran oder in den hellenistisch-römischen Triumphreliefs sich in horizontalen Streifen abwickelt. Doch läßt die einzige bei Grünwedel abgebildete Szene unserer Abb. 37 leider nicht erkennen, ob das in unserem Fall ebenso war, oder ob die einzelnen Szenen, durch horizontale Streifen voneinander getrennt, geschlossene Kompositionen bildeten, die dann nur durch die gegenständliche Zusammengehörigkeit zur Einheit verschmolzen. Daß auch diese Art vorkommen kann, beweist das auf Abb. 38 reproduzierte Fragment einer Seidenmalerei, das aus Tunhuang stammt. Auch hier ist eine einzige Erzählung in vertikal aufeinanderfolgenden Szenen dargestellt, die zwar jede für sich eine künstlerische Einheit bilden, aber durch ihren gegenständlichen Zusammenhang, durch die chronologisch richtige Abfolge der Szenen und ihre Einordnung in den vertikalen Streifen zu einem Gesamtwerk vereinigt sind, das künstlerisch wahrscheinlich nur ein Entwicklungsstadium der wesensgleichen Art, wie wir sie aus Abb. 44 kennen lernten, vorstellt. Dort ist der formale Zusammenschluß durch Weglassen der trennenden Streifen und den durch die Landschaft vermittelten Übergang der einzelnen Szenen ineinander ein stärkerer, innerlicherer als hier, wo ein äußerliches Trennungsmittel zwischen die Szenen tritt. Doch ist diese Art wahrscheinlich die frühere, aus der sich dann jene erst entwickeln konnte. Die Frage, woher nun eine derartige Kompositionsart nach Chinesisch-Turkestan kam, kann wohl nur dahin beantwortet werden, daß sie aus China übernommen wurde, denn obwohl wir aus China selbst nichts Derartiges erhalten haben, spricht doch der künstlerische Charakter der einen Szene auf Abb. 37 selbst unbedingt dafür, als auch die aus Japan erhaltenen Parallelen, deren Zurück-

Abb 38. Seidenbild aus Tunhuang. (Nach Stein, Ruins II, Taf. VI.)

greifen auf chinesische Vorbilder ein historisch bezeugtes ist. Aus der Wandmalerei selbst sind freilich die in unserm Gebiet erhaltenen Werke die einzigen Zeugen für diese Kompositionsart, die in japanischen Seidenbildern des ersten Jahrtausends, in den berühmten Mandaras fast immer für die Randkomposition verwendet wird. Wir werden darauf bei Besprechung der Werke aus Tunhuang noch zurückzukommen haben. Ich möchte vorerst bei der Frage bleiben, wo derartige Kompositionen ihren Ursprung haben. Aus der abendländischen Kunst ist nichts Ähnliches bekannt und auch die ostasiatische Kunst kennt sie nur in buddhistischen Malereien, deren originale Schöpfung in das erste Jahrtausend fällt, und zwar vorwiegend in den oben erwähnten Mandaras, die nach chinesischer und japanischer Tradition auf indische Vorbilder zurückgehen sollen[1]. Und damit sind wir wahrscheinlich dem Ursprung dieser vertikalen Streifenkomposition näher gelangt, denn auf den reliefierten Pfeilern der Steintore von Santschi, die dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert angehören, finden wir mehrere übereinander angeordnete Szenen, die eine Legende illustrieren und es scheint, daß diese schmalen, langen Pfeiler, die an ihre Ausschmückung die Anforderung einer vertikalen Gliederung stellen mußten, selbst als Ausgangspunkt dieser vertikalen Streifenkomposition anzusehen sind. Wie dem auch sei, jedenfalls fußt diese Kompositionsart in Chinesisch-Turkestan auf chinesischen Vorbildern; darüber wird unsere Szene selbst Aufschluß geben.

Sie ist in der üblichen Technik der Wandmalerei ausgeführt. Wir sehen in einer Gebirgslandschaft unter einer Baumgruppe rechts zwei Gestalten sitzen, auf die zwei Männer von links unten zuschreiten. Der Gegenstand dieser Darstellung ist nicht bekannt, ist aber auch für die künstlerische Erkenntnis nebensächlich. Was beim ersten Blick auffällt, ist die

[1] Vgl. Seichi Taki, The Taimamandara, in Kokka Heft 247, 249 u. 151.

Abb. 39. Lünette aus der Schwertträgerhöhle. (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, Abb. 100.)

Einordnung der Figuren in eine weiträumige Landschaft, das vollständige Zusammengehen dieser Figuren mit der Landschaft, die ganze strenge bildmäßige Einheit der Komposition. Irgend etwas geht in dem Bilde vor, die dargestellten Personen haben eine innere Beziehung zueinander, sind nicht um des Beschauers Willen da, sondern als Träger der Handlung, die dem Bilde zugrunde liegt. Das ist im Rahmen unserer Wandmalereien etwas völlig Neues. Der Charakter der bisher vorgeführten Malereien war vorwiegend der von Repräsentationsbildern und die Szenen erzählenden Charakters waren weit entfernt von einer derartigen Bildkonzentration, wie sie aus unserem Fragment spricht, das nicht eine Erzählung widergibt, sondern mitten in eine Handlung führt.

Eine ganz neue Kunst tritt uns in diesem Fragment entgegen und das Ausschlaggebende dabei ist die völlige Einheit von Figur und Landschaft und die Ausbildung dieser Landschaft selbst. Bäume und Felsen sind keine isolierten landschaftlichen Elemente, sondern ein einheitlicher Naturausschnitt ist Hintergrund und Schauplatz der Szene. Leider gestattet unsere Abbildung kein Urteil über die künstlerischen Probleme dieser Darstellung im besonderen; wir können uns nur nach Analogie der auf Abb. 38 zu sehenden Szene des Seidenbildes aus Tunhuang, das mit unserm Fragment aufs engste verwandt ist, eine Vorstellung von der hohen malerischen Entwicklung desselben gewinnen. Auf diese Probleme einzugehen, wäre aber auch hier nicht der Ort, denn gerade aus dem obigen Vergleich ist klar ersichtlich, daß wir es in unserem Fragment nicht mit einem für die Wandmalerei erfundenen Werk zu tun haben, sondern die Errungenschaften der Seidenbildmalerei von unserm Maler für den Schmuck einer Wandfläche herangezogen wurden.

Für die Datierung dieser Malerei sowie des zum Vergleich herangezogenen Seidenbildes ist das Ende des zehnten Jahrhunderts der Terminus ante quem und die ungemein hohe malerische Entwicklung dieser beiden Werke setzt nicht weiter in Erstaunen, wenn wir an die einzigartige Blüte der chinesischen Landschaftsmalerei in dieser Zeit denken. Bei den regen Beziehungen Chinas zu Chinesisch-Turkestan mußte es ja auch kommen, daß ein Nachklang vom ungeheuern Aufschwung, den die chinesische Landschaftsmalerei seit den Zeiten der Tang nahm, in unseren Malereien gefunden werde.

Aber die plötzliche Aufnahme einer derart entwickelten Landschaft in den Malereien unseres Gebietes wäre ungemein verwunderlich und kaum verständlich, wenn nicht seine Kunst selbst bis zu einem gewissen Entwicklungsstadium der Landschaftsdarstellung gekommen wäre. In keinem der bisher vorgeführten Werke fanden wir auch nur landschaftliche Elemente, die nicht gegenständlich bedingt waren. Das liegt nicht nur an der zufälligen Auswahl der vorgeführten Malereien, sondern das ist in dem Charakter aller jener großen Szenen begründet, die mit dem bisher Vorgeführten eine innere Gemeinschaft haben. Beim religiösen Repräsentationsbild erwartet man ja von vornherein keine Landschaft, und wir fanden z. B. bei den Malereien des Tempels Nr. 9 in Bäzäklik, daß auch jede räumliche Vertiefung außerhalb des Kunstwollens, das aus ihnen sprach, lag, die Maler vielmehr bewußt den einheitlich flächenhaften Charakter des Malgrundes wahrten, da sie den Schauplatz ihrer Darstellungen in eine Raumschichte des wirklich architektonisch abgegrenzten Raumes verlegen wollten. Das mußte natürlich die Anbringung jedes landschaftlichen Beiwerkes, das dieses Prinzip der Wandflächenwahrung durchbrochen hätte, ausschließen. Weniger leicht erklärlich ist das Fehlen aller Landschaftselemente bei den Szenen erzählenden Charakters. Doch auch bei ihnen fanden wir, daß die Maler jeder bewußten räumlichen Vertiefung aus dem Wege gingen und der bei allen diesen Szenen einheitlich flächenhafte Malgrund läßt sich vielleicht aus demselben Kunstwollen erklären, das wir oben darlegten. Ähnlich wie mit den bisher vorgeführten Malereien der Wandflächen steht es auch mit allen übrigen aus Chinesisch-Turkestan in bezug auf die landschaftliche Darstellung. Doch wir haben bisher nie die Bemalung der Gewölbe berücksichtigt und merkwürdigerweise boten gerade die Flächen der Gewölbekappen den Malern Raum für die Anbringung landschaftlicher Kompositionen und es scheint, daß diese Ausstattungsart für eine Reihe von Höhlen Chinesisch-Turkestans typisch geworden ist.

Ich beginne mit der Betrachtung der „Schwertträgerhöhle“[1] aus der mächtigen Felsentempelanlage Ming-öi bei Quysil. Die nahezu quadratische Cella derselben wird von einem Tonnengewölbe überdeckt, dessen Bemalung uns hier beschäftigen soll. Doch vorher noch wollen wir wenigstens einen Blick auf die Malerei der Lunette über der Eingangstür werfen, die auf Abb. 39 zu sehen ist. Der Schauplatz der Dar-

[1] Grünwedel a. a. O. S. 50f.

stellung ist eine Landschaft. Nach allem was wir bisher von der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei erfahren haben, werden wir sie durchaus nicht naturalistisch erwarten; trotzdem setzt der Grad der schematischen Stilisierung in Erstaunen. „Das Bild stellt eine Gebirgslandschaft vor, das Gebirge ist stilisiert; es besteht aus hellen, blauen, hintereinander gereihten Rauten, deren obere Spitze mattblau und weiß aufgesetzt ist. In diesen blau und weißen Hintergrund sind rote Tigerköpfe hineingemalt. Die Tiere sind in Höhlen sitzend zu denken, daneben sind kleine grüne Seen mit darinstehenden Bäumen, zum Teil mit bunten, hellblauen und weißen Blüten." Wir müssen Grünwedel für diese Beschreibung sehr dankbar sein, denn ich glaube kaum, daß wir nach der vorliegenden Abbildung alle Einzelheiten der Landschaft derart erkannt hätten, wie er sie uns schildert. Worin liegt nun das Eigenartige, das in dieser Landschaft so fremdartig Berührende? Aus der Bildung der einzelnen Elemente, wie Berg, Baum und Teich, ersehen wir zunächst, daß der Maler unendlich weit von jeder Naturähnlichkeit entfernt ist. Er hat für jedes dieser Elemente ein gewisses Schema, das gerade noch soviel vom Naturvorbild enthält, als für die Erkenntnis seiner Bedeutung unbedingt notwendig ist. Doch nicht die völlig schematische Bildung dieser Elemente allein macht die seltsame Wirkung dieser Landschaftsdarstellung, sondern diese ist darin begründet, daß der Maler keinen einheitlichen Gesichtspunkt gewählt hat und die einzelnen schematischen Typen in rein dekorativer, flächenfüllender Art übereinander angeordnet hat. Die „Landschaft" ist also hier nichts anderes als eine Ausstattung, eine Füllung der von den Figuren frei gelassenen Malfläche, sie ist keine räumliche Ausgestaltung des Bildes und steht in gar keinem inneren Verhältnis zu den Figuren desselben.

Nicht viel anders steht es mit dem Schmuck der Gewölbekappen dieser Höhle, von dem wir auf Abb. 40 einen Teil wiedergeben. Im Zenit des Gewölbes waren auf sternenbestreutem Grund mehrere Figuren dargestellt, von denen unsere beiden Abbildungsteile von links nach rechts folgende zeigen: den Mond, eine Windgottheit mit Sack, einen fliegenden Buddha in Flammenlinien, einen zweiköpfigen schwarzen Garuda mit Schlangen, wiederum einen ähnlich fliegenden Buddha in Flammen und schließlich die Sonne als rote Scheibe. Zu diesem Zenit des Gewölbes steigen von beiden Seiten die Gewölbekappen mit fünf übereinander angeordneten Reihen von stilisierten Bergen auf und vor jedem dieser Berge sitzt ein predigender Buddha, über dessen nimbiertes Haupt ein Teil einer stilisierten Baumkrone hervorragt. Die untereinander völlig gleichmäßig gebildeten Berge sitzen rautenförmig neben- und übereinander und überziehen so die Flächen des Gewölbes mit einer Art Muster ohne Ende. Die beim Abschluß der obersten Bergreihe entstehenden Zacken füllen wiederum Berge von kleineren Dimensionen, vor denen je ein stilisierter Baum steht. Natürlich fehlt ebenso wie beim Lunettenbild jedwede räumliche Wirkung dieser „Landschaft" und ist auch keineswegs erstrebt. Auch hier sind die Land-

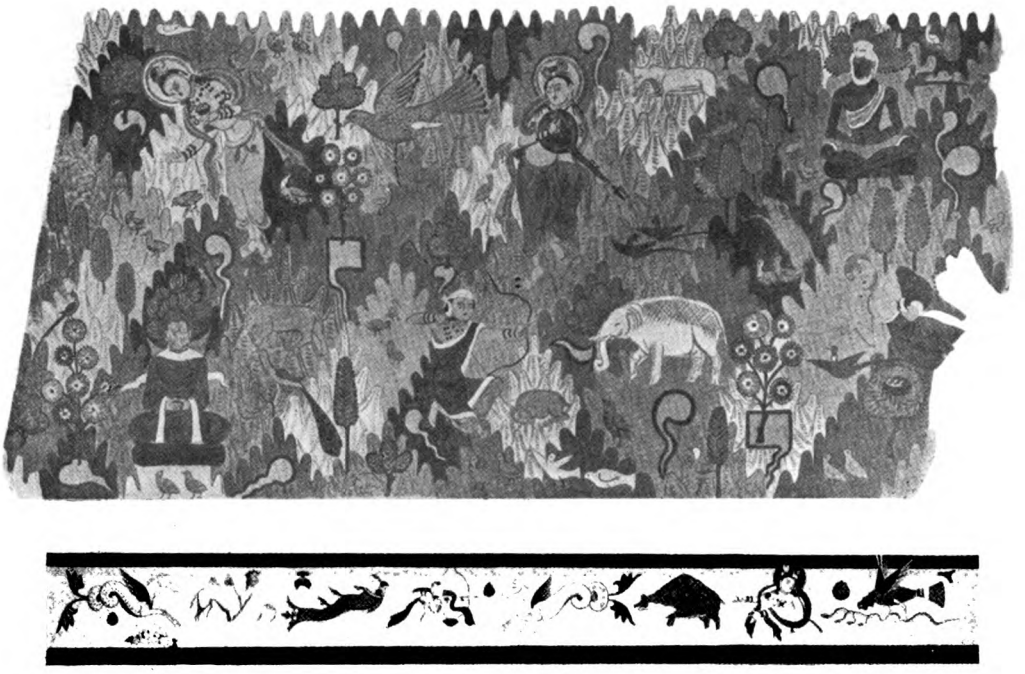


Abb. 40. Gewölbe aus der Schwertträgerhöhle, Ming-öi bei Quyzil. (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, Abb. 238.)

schaftselemente nichts weiter als Schemen, die möglichst weit vom Naturvorbild entfernt sind, die Landschaft gibt dem Künstler nur gegenständliche und gestaltliche Anregungen für die Motive der Dekoration der ihm zur Verfügung stehenden Gewölbeflächen.

In einer anderen Höhle[1] der gleichen Anlage besteht die Dekoration der Gewölbehälften aus ähnlichen Reihen rautenförmig sich ineinander fügender bunter Berge (Abb. 41). Auch hier kann man nicht von einer Landschaftsdarstellung sprechen; das Gewölbe ist mit Rauten in der Art eines Musters ohne Ende überzogen und nur durch die bergähnliche Form dieser Rauten wird der Anklang an eine Landschaftsdarstellung erweckt. Das Prinzip der Aufteilung eines Gewölbes in Rauten, die mit Figuren gefüllt sind, hat eine Parallele in den Malereien des syrischen Wüstenschlosses Kuseir Amra[2]. Auch dort überziehen Rauten, die aus Blattreihen gebildet werden, das Tonnengewölbe eines Raumes und im Zenit des Gewölbes sind symbolische Darstellungen, die drei Lebensalter, wie bei uns Sonne, Mond, Buddha usw. gegeben. Die Füllung der einzelnen Rauten in Kuseir Amra mit Tieren und Hirten ist ebenso unmittelbar aus dem Gesichtskreis des Volkes jener Maler ge-

[1] Vgl. Grünwedel a. a. O. S. 63ff. „Höhle mit dem Musikerchor".
[2] Vgl. die Ausgabe der kais. Akademie der Wiss. in Wien II Taf. XXXIV.

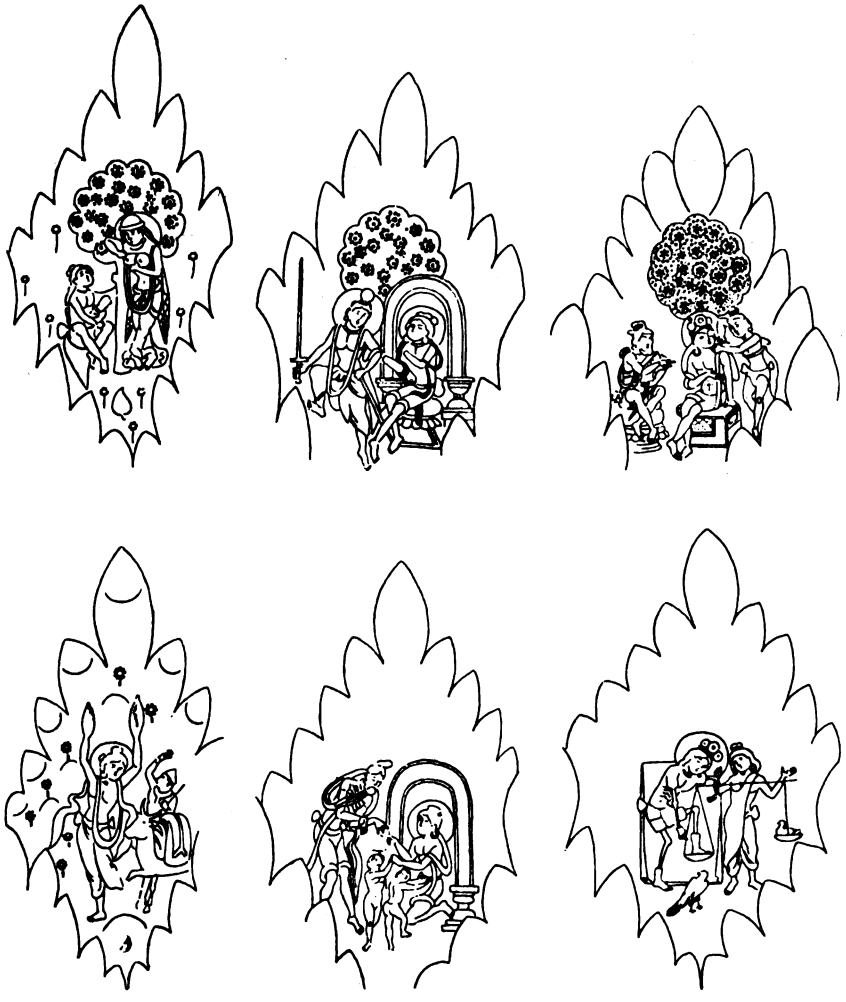


Abb. 41. Aus der Höhle mit dem Musikerchor, Ming-öi bei Quyzil. (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, Abb. 125—130.)

nommen, wie bei uns die Buddha- und Bodhisatva-Szenen. So verschieden die Dekoration in allen Details auch ist, das Prinzip derselben ist in beiden Fällen das gleiche und wenn eine direkte Beziehung zwischen den beiden Denkmälern auch nicht angenommen werden darf, so liegt doch die Vermutung nahe, daß ihr Dekorationsprinzip auf ein gemeinsames Vorbild zurückgeht[1]. Gegenüber den Füllungen der einzelnen Berge in der Schwertträgerhöhle haben wir in unserer Höhle insofern etwas Neues, als hier die einzelnen Berge Schauplatz einer erzählenden Darstellung

[1] Vgl. Österr. Monatsschrift f. den Orient XL (1914) S. 77f.

sind. Abb. 41 zeigt ein paar solcher Bergrauten, leider nur in Nachzeichnung, die mit Szenen aus der Geschichte der Bodhisatvas gefüllt sind. Die prägnante klare Erzählungsweise dieser Szenen ist ungemein interessant und es ist zweifellos, daß der Maler sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet hat, im Gegensatz zu dem Maler der Schwertträgerhöhle, den vorwiegend dekorative Tendenzen geleitet haben, als er die einzelnen Berge immer mit den gleichmäßig gebildeten Buddhas in den großen Mandorlas gefüllt hat. Und in dieser Tendenz, die Handlung möglichst klar zu gestalten, die einzelnen Figuren in eine innere Beziehung zueinander zu setzen, alle dekorativen Tendenzen der Konzentration auf den inneren Vorgang seiner Darstellung zu opfern, liegt eigentlich der wesentlichste Berührungspunkt unseres Werkes mit dem Fragment aus Ming-öi bei Qumtura, von dem wir wegen seiner hochentwickelten Landschaft ausgegangen waren. In diesem Zusammenhang ist für uns jetzt nur von Bedeutung, daß der Maler gleich jenem das Bestreben hat, seine Darstellung in die Landschaft zu verlegen, wenn er auch noch weit davon entfernt ist, die Landschaft mit den Figuren zusammen als Einheit zu sehen und ihr nur ein Motiv für die dekorativ kompositionelle Gestaltung seines Werkes entnimmt.

Einen wesentlich anderen Charakter zeigen die Gemälde der Gewölbeflächen in der „Hippokampenhöhle“ [1] der gleichen Anlage, von denen Abb. 42 einen Teil nach einem Aquarell Grünwedels wiedergibt. Der Eindruck dieser Gemälde ist ein völlig anderer als der bisher betrachteten „Berglandschaften“, trotzdem, wie man bei genauerem Zusehen bemerkt, das Grundschema jener: die rautenförmig sich ineinander fügenden Bergreihen, auch hier vorliegt. Aber der Hauptunterschied unseres Gemäldes gegenüber dem vorhergehenden ist der, daß der einzelne Berg oder die Bergreihe hier nicht so dominierend in den Vordergrund tritt wie dort, weil hier diese Elemente nicht von so ursprünglicher, die ganze Komposition gliedernder und ihre Wirkung bestimmender Funktion, sondern in den Hintergrund zurückgedrängt, nur mehr der Boden, der Schauplatz für die dargestellten Gestalten sind. Diese selbst werden für den Eindruck des Gemäldes bestimmend, sind oft weit größer als ein einzelner „Berg“, verdecken mehrere derselben und nehmen in ihrer Anordnung keine Rücksicht auf den Verlauf der Bergreihen. Die „Berge“ haben ihre dekorativ kompositionelle Bedeutung verloren, ihre Verwendung als flächenfüllendes Muster ohne Ende ist kaum mehr erkenntlich, das alte Schema ist mit neuem Geist erfüllt worden. Bäume von untereinander ganz verschiedener Bildung wachsen allenthalben aus dem Boden hervor, der von zahlreichen Teichen übersät ist: Tauben, Hühner, Fasanen und anderes Geflügel sitzt am Boden, auf den Bäumen oder fliegt durch die Luft, in der Krone eines Baumes (rechts unten) hängt ein Vogelnest, aus dem ein paar junge Vögel hervorschauen, und oben stürzt sich ein großer Raubvogel auf eine Ente (?) herab. Zwischendurch ruht ein Steinbock am Boden, ein anderer macht gerade einen kühnen Sprung, ein Bär bewegt

[1] Vgl. Grünwedel a. a. O. S. 102ff.

Abb. 42. Gewölbe aus der Hippokampenhöhle aus Quyzil. (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, Abb. 112—113.)

sich durch die Szene. Und vorn in der Mitte kniet ein Bogenschütze und zielt auf den weißen Elefanten. Über ihm spielt ein Devaputra (= Göttersohn) die Vina (ein indisches Saiteninstrument), ein zweiter (links oben) hält in der Linken einen Blumenteller und scheint sich dem unter einem Baum in meditierender Stellung sitzenden buddhistischen Mönch zu nähern. Oben rechts sitzt ein alter Brahmana-asket in Meditation und unter ihm sieht man einen fliegenden Mönch. Alle diese Gestalten sind freirhythmisch über die Malfläche verteilt ohne miteinander in aktiver Beziehung zu stehen, jede ist für sich erfaßt, in sich geschlossen und erst die ihnen allen gemeinsame Landschaft gestaltet das Werk zur künstlerischen Einheit. Sie schlingt sich wie ein einigendes Band um die Gestalten, die aus ihr erwachsen.

Grünwedel hat sich mit einer kurzen Beschreibung dieser so seltsamen Gewölbedekoration begnügt, ohne Anhaltspunkte zu bieten, die ihrem Wesen näher bringen könnten. Vom Gegenstand dieses Werkes wird man kaum konkret sprechen können; es ist kein Repräsentationsbild, keine Handlung oder Erzählung ist wiedergegeben, ein Zustand vielleicht, ein Idyll mönchischen Seins, eine Entrücktheit von allem Tun. Die Natur hat sich dem Künstler geöffnet, er gibt ein Bild von ihrer reichen Schönheit und läßt in ruhigen wunschlosen Gestalten nachklingen, was er in ihr gefunden.

Die größere Mannigfaltigkeit von Gestalten, die er vorführt, fordert ihre klarere Wiedergabe, bedingt ihre Differenzierung, ihre Individualisierung. Er kann nicht mehr das Schema „Baum" verwenden wie früher, denn er will verschiedene Bäume darstellen und ist daher gezwungen, ihre wirkliche Erscheinung klarer zu fassen. Er nähert sich mit seiner Kunst also der Natur, ist jedoch noch weit von der Wirklichkeit entfernt. Man kann zwar verschiedene Arten von Bäumen erkennen, doch untereinander sind die Vertreter einer Art noch völlig gleich gebildet, sind Typen, die er schematisch wiederholt. In den Tieren und Vögeln kommt er dem Naturvorbild schon näher, doch denkt er noch gar nicht daran, sie genau nach der Natur nachzubilden. Und das Verhältnis der Gestalten untereinander ist ein von der Natur ganz verschiedenes; er sieht jede Gestalt für sich und fügt sie dann, unbekümmert um die Realität, in den Rahmen seiner Komposition nach inneren Gründen ein.

So getreu die Vorlage unserer Abbildung dem Original auch nachgebildet sein mag, so gestattet sie uns doch keine genauere stilistische Untersuchung. Und das ist ungemein bedauerlich, denn gerade dieses seltsame Gemälde könnte manchen Aufschluß über das Wesen der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei geben und uns dem Weg näher bringen, der zur Erkenntnis ihres Werdens führen kann. Plötzlich, man könnte sagen wie mit einem Schlage, entfaltet die Malerei einen solchen Reichtum landschaftlicher Elemente und drängt sie in den Vordergrund, daß man einen Umschwung des geistigen Lebens und eine Umwertung der künstlerischen Werte annehmen muß. Ob er, was anzunehmen am naheliegendsten ist, auf einem äußeren Anstoß beruht, oder die Folge eines inneren Wandels der ganzen Lebensanschauung der Gesellschaft dieses Landes ist, können wir heute noch nicht entscheiden[1]. Eine genaue Datierung dieses Werkes ist leider unmöglich; es ist nur sehr wahrscheinlich, daß es aus jener Zeit stammt, da die chinesische Kunst unter den Tang (618—906) ihrem höchsten Blütezeitalter entgegenging und die Kunst der Landschaftsmalerei eine ungeahnte Entwicklung nahm.

Wir gingen von den Malereien aus Ming-öi bei Qumtura aus und versuchten im Anschluß an deren hochentwickelter Landschaft dem Problem der Entwicklung der Landschaftsdarstellung in der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans nachzugehen. Da wir es mit lauter undatierten Werken zu tun haben, wäre das Aufstellen einer chronologischen Entwicklungsreihe natürlich unverantwortlich. Das liegt mir aber auch fern und ich stelle die einzelnen Werke nur nach dem Gedanken des wahrscheinlichen Ablaufs dieser Entwicklung nebeneinander, ohne aus ihrer Aufeinanderfolge einen Rückschluß auf ihre relative Entstehungszeit ziehen zu wollen.

Näher als die bisher betrachteten Werke bringen uns unserem Ausgangspunkt die in Abb. 43 reproduzierten Malereien. Sie stammen aus einer Höhle in den

[1] In den Seminarübungen 1915 kommt heraus, daß es sich wohl um den Eintritt Südchinas in die bis dahin im Wesentlichen nordchinesische Bewegung handelt (Strzygowski).

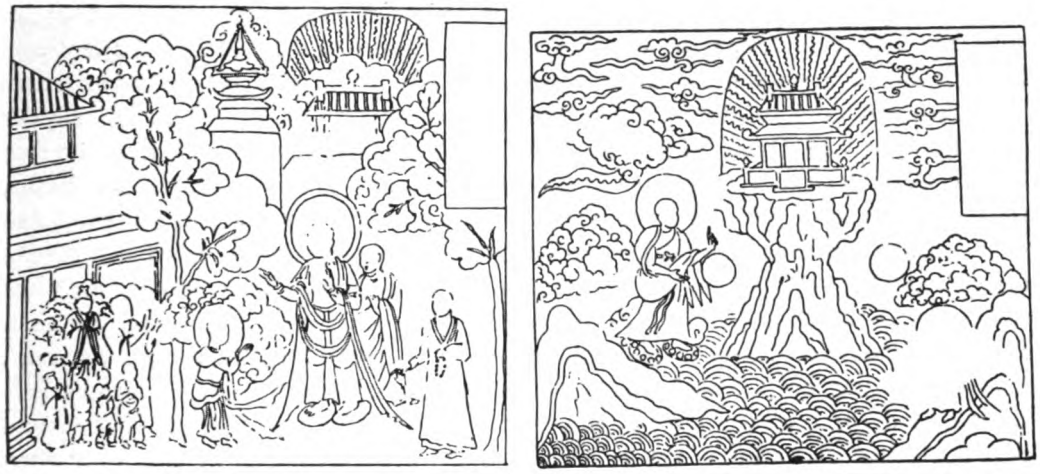


Abb. 43. Aus einer Höhle der Vorberge von Turfan. (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, Abb. 481 und 482.)

Vorbergen nördlich von Turfan[1], von einer Seitenwand, die in vier horizontal laufenden Streifen nahezu quadratische Bilder enthielt, die irgendeine Legende zum Gegenstand hatten. Was uns an den beiden Bildern interessiert, ist wiederum die Landschaftsdarstellung, ein genaueres Eingehen auf ihre Qualitäten gestattet ihre zeichnerische Wiedergabe nicht.

Wir können diese beiden Bilder mit den vorher betrachteten Gewölbedekorationen nicht ohne weiteres in Vergleich bringen, denn ihr künstlerischer Grundcharakter ist ein zu verschiedener. Hier steht die erzählende Tendenz im Vordergrund, der Gegenstand spielt eine wesentliche Rolle und der Maler legt das Hauptgewicht darauf, die Legende durch die innere Beziehung der dargestellten Gestalten recht klar vorzuführen; dort gibt es überhaupt keinen Gegenstand und formale Erwägungen leiten den Künstler bei der Konzeption seines Werkes. Es ist klar, daß auf diese Weise Werke von ganz verschiedenem künstlerischen Charakter entstehen müssen. Unsere beiden Bilder sind vielmehr verwandt mit dem Fragment aus Qumtura (Abb. 37), dem ein ähnliches Wollen zugrunde liegt, weshalb wir, um das Besondere an unserm Bilde darzulegen, diese beiden Werke miteinander vergleichen wollen.

Gemeinsam haben sie den Schauplatz der Darstellung in der Natur. Und ebenso wie wir dort das völlige Zusammengehen von Mensch und Landschaft beobachten konnten, ist dies auch in unseren Bildern der Fall. Die Menschen sind nicht, für sich gesehen (wie in den Gewölbedekorationen), sondern mit der Landschaft zur Einheit verschmolzen. Landschaftselemente treten zwischen sie und klären ihre

[1] Vgl. Grünwedel a. a. O. S. 211 u. 215ff.

räumliche Beziehung zueinander. So weit stimmen die beiden Werke überein. Aber sie sind verschieden in der Art der Gestaltung dieser Landschaftselemente. So weit die vorliegenden Nachzeichnungen ein Urteil gestatten, herrscht bei jenem Fragment eine viel stärkere Übereinstimmung zwischen den Gestalten, wie sie der Künstler gibt und ihren Vorbildern in der Natur; hier hingegen entfernt er sich in der Gestaltung der einzelnen Landschaftselemente viel weiter von der Natur, formt sie um, stilisiert. Er umschreibt die Wolken mit einer ornamentalen Form — die schon der frühen chinesischen Kunst sehr geläufig ist —, bildet die Wellen als gleichmäßige Bögen, die dem bekannten Schuppenmuster sehr ähneln, und auch für Felsen und Bäume hat er Formen, die weit vom Naturvorbild entfernt sind. Das Verhältnis von Mensch und Landschaft kommt der Realität zwar sehr nahe, aber die Bildung der Landschaftselemente ist weit von aller Naturnachahmung entfernt und darin liegt der wesentlichste Unterschied zwischen unseren Bildern und dem aus Qumtura, während unsere Bilder gerade darin mit den Gewölbedekorationen verwandt sind. Wollte man das Ziel der Entwicklung der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei im Erfassen und Beherrschen der Natur sehen, so würden unsere Bilder eine Stufe der Entwicklung charakterisieren, die vor jener Stufe liegt, die die Kunst in dem Fragment aus Qumtura erreichte oder es liegen hier zwei Ursprungsreihen nebeneinander.

Wir haben bisher nur Malereien aus den Ruinen der Nordstraße und wenige aus denen der Südstraße betrachtet und ganz von den Malereien Tunghuangs abgesehen. Dieser Ort ist der am weitesten östlich gelegene von allen Ruinenstätten Chinesisch-Turkestans und ist durch die ungeheuer reichen Manuskript- und Seidenbilderfunde, die in einer verborgenen Kapelle seiner umfangreichen Felsenhöhlenanlage, der „Tausend Buddhas", gemacht wurden, besonders berühmt. Aber auch für das Studium der Wandmalerei bieten die einzelnen Höhlen ein kaum erschöpfliches Material. Doch stellen sich heute einer Untersuchung auf Grund des vorliegenden Materials noch unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Zunächst ist dieses bei Stein[1] publizierte Material höchst ungenügend und außerdem derart, daß es keine genauen stilistischen Untersuchungen ermöglicht. Dann aber ist Tunhuang noch heute ein Wallfahrtsort, die Wandgemälde der einzelnen Höhlen stammen vielleicht aus verschiedenen Zeiten und es müßte erst genau untersucht werden, wie weit die nach ihrem Stil alt erscheinenden Gemälde restauriert und verändert worden sind. Die Mehrzahl soll nach Stein aus der Tangzeit stammen und die einzelnen Höhlen sollen Inschriften haben, die von der frühen Tangzeit bis hinauf ins vierzehnte Jahrhundert reichen. Die Blütezeit Tunhuangs liegt jedenfalls in der Tangzeit, wo es unter chinesischem Schutz stand und es ist auch wahrscheinlich, daß die meisten (und besten) der Wandmalereien der „Tausend Buddhas" dieser Zeit angehören. Wir erwähnen die Schwierigkeiten der Bearbeitung,

[1] Vgl. M. A. Stein, The Ruins of Desert Cathay, Bd. II.

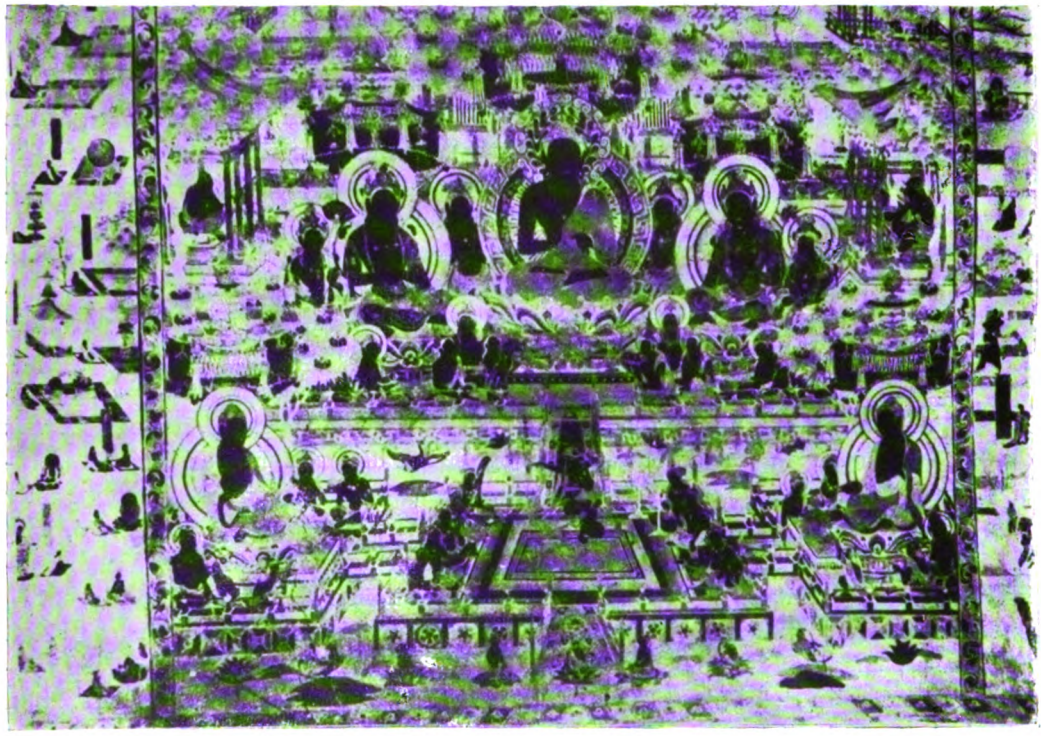


Abb. 44. Paradies des Westens aus einer Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach Stein, Ruins, II, Abb. 202.)

können diese Malereien aber dennoch nicht umgehen, wenn wir von der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei sprechen. Denn wir haben da noch manche völlig intakte Höhlenanlagen, die über die Gesamtausstattung der Räume und namentlich über das Verhältnis von Malerei, Architektur und Plastik weit besseren Aufschluß geben als die fragmentarisch erhaltenen Malereien aus den bisherigen Ruinen. Eine genauere Untersuchung der einzelnen Malereien gestattet das vorliegende Material, wie erwähnt, nicht und so wollen wir bei der Einbeziehung der „Tausend Buddhas" in unsere Studie das Hauptaugenmerk auf das Verhältnis seiner Malereien zum Raum und zur Plastik richten.

Wenn man die Photographien nach den Wandgemälden Tunhuangs nur flüchtig betrachtet, so fällt sofort schon ihr von den übrigen chinesisch-turkestanischen Wandmalereien wesentlich verschiedener Charakter auf. Es gibt zunächst Werke darunter, die von unvergleichlich höherer Qualität als alle bisher betrachteten zu sein scheinen und dann dominiert in ihnen allen ein Element, das wir nur als chinesisch ansprechen können. Das ist nicht weiter verwunderlich, wenn man sich

erinnert, daß Tunhuang direkt an der Grenze Chinas liegt und zu Zeiten zum chinesischen Reiche gehörte.

Um eine Vorstellung von der Schönheit und der künstlerischen Vollendung einiger der Wandmalereien der „Tausend Buddhas" zu geben, will ich im folgenden ein Werk betrachten, das wir bereits in anderem Zusammenhang erwähnten. Es ist eine Darstellung des westlichen Paradieses und Abb. 44 bietet eine Reproduktion davon. Der Gegenstand dieses Bildes spielt in der frühen buddhistischen Kunst Ostasiens eine bedeutende Rolle; die bereits zitierte Abhandlung in der japanischen Kunstzeitschrift Kokka[1] befaßt sich damit. Doch ist uns aus Ostasien keine Wandmalerei dieses Gegenstandes erhalten, nur einzelne Seidenmalereien Japans, die wiederholt kopiert wurden, geben Zeugnis von den in der alten Literatur Japans und Chinas so häufig erwähnten Mandaras. Das häufige Vorkommen von Darstellungen dieses Gegenstandes in den Wand- und Seidenbildern Tunhuangs ist mit ein Beweis für die große Beliebtheit und Popularität dieser Mandaras in der buddhistischen Kunst Ostasiens zur Zeit der Tang. Unser Werk scheint in der Reihe aller uns bekannten Mandaras eine hervorragende Stellung einzunehmen. Einmal, weil es ein Zeugnis dafür ist, daß auch die Wandmalerei die Mandara in ihren Darstellungskreis zog und dann wegen seiner unvergleichlich hohen Qualitäten.

Inmitten des in der Reproduktion leider oben abgeschnittenen Bildes thront auf einer reichen Terrassenanlage, die sich über dem Lotosteich erhebt, Amida-Buddha und seine würdige große Gestalt hebt sich von einer reich geschmückten Mandorla und ebensolchem Nimbus ab. In völliger Ruhe sitzt er frontal auf einer Lotosblüte und ragt aus der Schar der Gottheiten, die sich symmetrisch um ihn gruppieren, dominierend heraus. Zwei seiner Begleiter, die rechts und links von ihm sitzen, Kwannon und Seishi[2], sind größer gebildet als die anderen und neigen sich leicht zu Buddha hin. Von der Terrasse, auf der diese Götterschar thront, führt in der Mitte des Bildes eine teppichbelegte und, ebenso wie die übrigen Terrassen, von einem Geländer umgebene Brücke zu der kleineren Mittelterrasse des Vordergrundes, auf der man eine Tänzerin schweben sieht. Auf beiden Seiten der Terrasse sitzen Musikanten und sind mit dem Spielen verschiedener Instrumente beschäftigt. Von dieser Mittelterrasse führen wiederum Brücken nach rechts und links zu den kleineren Seitenterrassen, auf denen je eine Gottheit thront, umgeben von kleiner gebildeten Göttergestalten, und nach vorne führt eine Brücke bis nahe an den unteren Bildrand in den Lotosteich hinein. Man erkennt darin mehrere auf Lotosblüten schwebende Gestalten. Über Amida und seine beiden Begleiter, sowie über die Gottheiten der kleinen Terrassen des Vordergrundes hängen reich verzierte Baldachine herab. Den Hintergrund füllen (nach Analogie mit den übrigen Mandaras, z. B. der auf Abb. 45 wiedergegebenen Bunki Mandara, die auf ein Original des 8. Jahrhunderts zurück-

[1] Vgl. die Anmerkung zu S. 26.
[2] Die Namen sind nach dem Japanischen transkribiert.

Abb. 45. Bunkimandara, Taimadera, Jamato. (Nach Kokka, Heft 247.)

geht) weiträumige Architekturen chinesischen Charakters mit darin thronenden Gottheiten und ganz oben in den Lüften schweben auf Wolken anmutige Götter- und Engelsgestalten.

Das Paradies des Westens, in dem Amida, der Gott des unermeßlichen Glanzes thront, ist Gegenstand dieses Werkes und die Künstler wollten damit die Freuden und Schönheiten dieses seligen Landes gestalten. Amida selbst hat der Sage nach einen Irdischen einen Blick in sein Reich tun lassen und dieser hat gemalt, was er dort gesehen. Alle Mandaras, die aus dem ersten Jahrtausend in Originalen oder in

Kopien aus der ostasiatischen Kunst auf uns gekommen sind, zeigen im wesentlichen denselben Aufbau und eine nahezu gleiche Gestaltenbildung, was bei dem Konservatismus der religiösen Kunst und bei dem wahrscheinlichen Zurückgreifen aller auf ein Vorbild leicht erklärlich ist.

Ein großer Reichtum von menschlichen Gestalten, anderen Wesen und Architekturen ist in unserem Werk entfaltet und dennoch ist es von ruhiger, feierlicher Wirkung, von strengster Geschlossenheit und innerer Gesetzmäßigkeit des Aufbaus. Jede der vielen Gestalten atmet persönliches Leben, trägt in Stellung und Tun eine fein nuancierte Differenzierung von den anderen zur Schau und dennoch sind alle nur untergeordnete Glieder eines Ganzen, das in Amida, dem ideellen Mittelpunkt der Darstellung, der auch durch alle verfügbaren Werte zum unbedingten künstlerischen Mittelpunkt gestaltet worden ist, gipfelt. Zunächst liegt er in der Hauptachse des Bildes, die zwar unaufdringlich, aber klar verläuft und dem Ganzen eine strenge Gliederung gibt. Sie beginnt am unteren Bildrand in dem Wesen, das auf der Lotosblüte im Teiche sitzt, läuft über die erste Brücke auf die Terrasse, wo sie in der Tänzerin verstärkt wird, führt dann über den Teppich der zweiten Brücke zum thronenden Amida und verklingt über den Dächern der symmetrisch angeordneten Architekturen ganz oben am Bildrand. In der Gestalt Buddhas liegt ihr Höhepunkt, alle Richtungen des Bildes weisen auf ihn, namentlich die sich zur Mittelachse symmetrisch verjüngenden Terrassengeländer, die wiederum nicht aus linearperspektivistischen Gründen zusammenlaufen, sondern aus kompositionellen Gründen: um nämlich zum Mittelpunkt zu führen, ihn zu betonen. Leider sagt Stein nichts von den Farben dieses Werkes, doch kann man nach Analogie mit den Seidenbildern gleicher Art aus Tunhuang mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Farbenkomposition auch in Buddha gipfelt, daß er den Hauptakzent derselben bildet. Auch durch die materielle Größe ist Buddha dominierend und kein Detail seiner so viel Raum verlangenden Gestalt wird von irgendeinem Detail der Komposition überschnitten, verehrend und in Distanz neigen sich die Gottheiten vor seiner Größe.

Es ist unmöglich, auch nur flüchtig alle Feinheiten des Bildes zu erwähnen, denn aus jedem Detail des großzügigen Werkes spricht offen überlegenes Können, eine spielerisch leichte Lösung der schwierigsten künstlerischen Probleme. Verkürzungen und Überschneidungen werden mühelos bewältigt und der Künstler entfaltet eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Sitz- und Standmotiven. Wie wundervoll ist z. B. die Tänzerin in einem Moment höchster Bewegung, freien Schwebens über dem Boden erfaßt, wie anmutig umflattern die Gewänder den ausdrucksvollen Körper, der in dieser schwierigen Stellung graziös das Gleichgewicht behält! Aus allem spricht eine unvergleichlich hohe künstlerische Kultur und wenn derartige Kunstwerke auch weniger für die Erkenntnis der chinesisch-turkestanischen Malerei beitragen, so sind sie doch von fundamentalster Bedeutung für die Rekonstruktion der uns heute fast völlig verloren gegangenen Tanzkunst. Wenn man Tunhuang

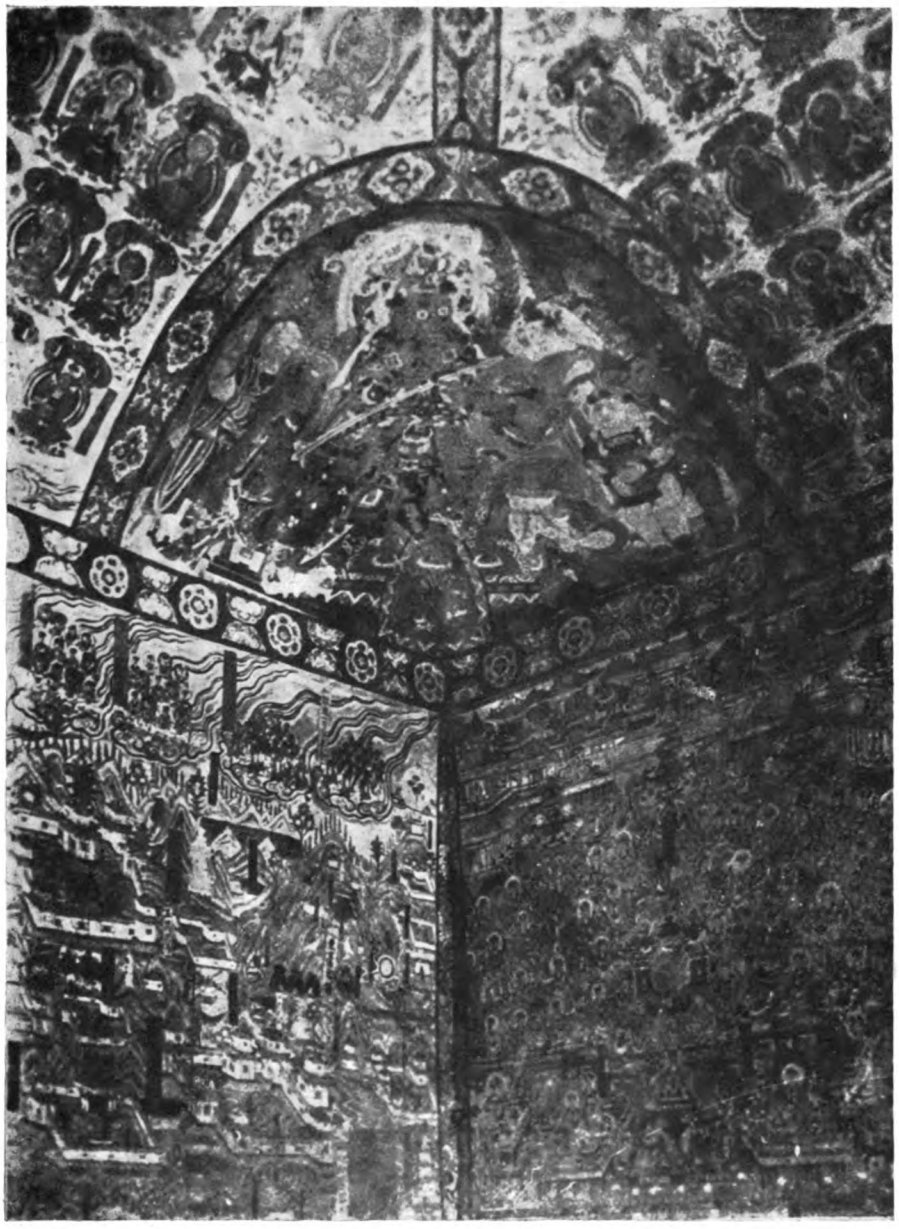


Abb. 46. Aus einer Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach Stein, Ruins, II, Abb. 203.)

künstlerisch auch nicht völlig zu Chinesisch-Turkestan rechnen will, so darf man anderseits auch nicht vergessen, daß es im besten Fall nur als entlegene Provinz Chinas gelten kann und seine Malereien nur einen Abglanz von der hochentwickelten Kunst dieses Reiches geben können.

In den Höhlen Tunhuangs finden sich noch einige Male Darstellungen des westlichen Paradieses; doch gestatten die mangelhaften Reproduktionen keinen Vergleich dieser untereinander in den Details sehr verschiedenen Werke. Auch gehört die eingehende Studie über die Mandaras meiner Ansicht nach nicht in das Gebiet der Wandmalerei, sondern in das der Seidenbilder, dem eine spätere Untersuchung gelten soll. Jedenfalls aber zeigt die nahezu gleiche Auffassung desselben Stoffes in diesen beiden Kunstgattungen ihre enge Beziehung zueinander.

Die Höhle, der dieses Werk entstammt, ist leider in keiner Aufnahme bekannt geworden, weshalb wir über sein Verhältnis zur Architektur im unklaren sind. Wahrscheinlich bedeckte die Komposition eine ganze Wand und war durch die Vertikalstreifen mit der von oben nach unten laufenden Legendendarstellung seitlich abgeschlossen. Eine Vorstellung von der Wirkung dieser Höhlen bietet Abb. 46, die einen Blick in die Ecke einer Höhle der „Tausend Buddhas" zeigt. Alle Wände sind in verschwenderisch reicher Weise mit Malereien bedeckt. Ebenso die Einwölbung, die hier seltsamerweise die Form einer stumpfen Pyramide mit gewölbten Seitenflächen, deren Überleitung aus dem Rechteck des Grundrisses durch Ecktrompen vermittelt wird, angenommen hat. Eine breite Ornamentborte trennt die mit großen Kompositionen bedeckten Wände von der Einwölbung, deren einzelne Flächen mit der so häufig vorkommenden Darstellung der tausend Buddhas bedeckt sind, während in den vier Ecktrompen kriegerische Gottheiten, vielleicht die vier Welthüter, dargestellt sind. Auch die Ecken, in denen die Seitenwände zusammenstoßen, zeigen Ornamentborten, ebenso die Trennungslinien der Gewölbeflächen und die gleiche Ornamentborte, die zwischen Seitenwände und Gewölbe tritt, sondert auch dieses von den Ecktrompen. Die gesamte Ausstattung des Innenraums besorgt also hier die Malerei, die alle Wand- und Gewölbeflächen überzieht.

Der ungemein reiche Eindruck dieser Höhlen wird noch verstärkt durch die Plastiken, die meist in einer Nische, dem Eingang gegenüber, aufgestellt sind und entweder nur das Bild der Gottheit, deren Verehrung die betreffende Anlage gilt, in Form einer auf einem Sockel thronenden Statue zeigen, oder eine ganze Gruppe von Statuen, die sich um das Kultbild reihen. Doch sind die bemalten Statuen immer aufs engste mit der malerischen Dekoration der Wand, vor der sie stehen, verknüpft, verschmelzen mit deren Bemalung zur Einheit. Sie zeigen den Gott, der die Mitte der bemalten Kultwand einnimmt, in völliger körperlicher Durchbildung, während seine Mandorla und sein Nimbus nur in leichter Modellierung aus der Malfläche heraustreten und nicht weiter plastisch durchgebildet, sondern ganz mit Malereien über-

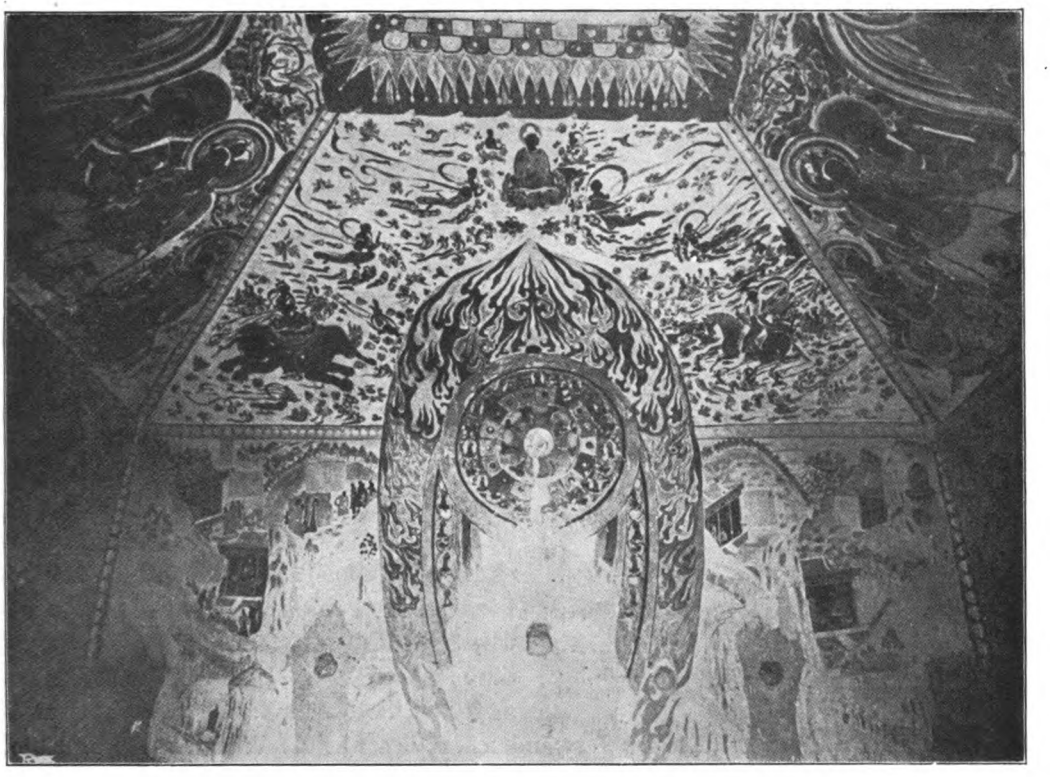


Abb. 47. Aus einer Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach l'Art décoratif XII, Nr. 143.)

zogen sind. Abb. 47 zeigt einen Blick auf die dem Eingang gegenüberliegende Wand einer Höhle der „Tausend Buddhas" [1]. Vor der Wand stand ehemals das Kultbild, das heute zerstört ist und man sieht noch in der Mitte der Wand Mandorla und Nimbus, die flammenumsäumt sind und zu der vor dieser Wand thronenden Statue gehören. Die Malerei (des Nimbus) tritt also ergänzend zur Plastik und die Plastik selbst kann nur als aus der Fläche hervorgetretene Malerei angesehen werden. Beide Künste arbeiten also Hand in Hand und ergänzen sich gegenseitig zur Erzielung illusionistischer Wirkungen, die das Endziel der Ausstattungen dieser Höhlen sind. Der fromme Besucher, der in das Halbdunkel eintrat, sollte sich selbst inmitten dieser himmlischen Umgebung fühlen, die aus allen Wänden auf ihn zutrat, ihn bei seiner kultlichen Verrichtung umgab. Die suggestive Wirkung derart ausgestatteter Höhlen soll eine so ungeheuere sein, daß sie sich selbst auf den modernen abendländischen Besucher überträgt.

[1] Vgl. L'art décoratif, XII 1910 Nr. 143, A. Maybon, L'art bouddhique du Turkestan oriental (Mission Pelliot), S. 57.

Abb. 48. Detail vom Tamamushischrein. (Nach Kokka, Heft 182.)

Der Stil der Malereien dieser Höhle scheint von den bisher betrachteten Werken wiederum wesentlich verschieden zu sein. Ohne genauer darauf eingehen zu wollen, was die vorliegende Abbildung auch nicht gestattet, möchte ich nur bemerken, daß die Malerei der Deckenfläche über dem Kultbild ungemein stark an die Malereien des Tamamushischreines erinnern, jenes berühmten Werkes ostasiatischer Kunst, das zweifellos aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts stammt[1]. Abb. 48 zeigt die Reproduktion eines Teiles seiner Malereien und die Stilverwandtschaft dieses Werkes mit unserem ist aus dem Vergleich der beiden ohne weiteres ersichtlich. Man erkennt die beiden gleiche Kompositionsart, dieselben schwebenden Engel mit den flatternden Gewändern und Bändern und den starken Hang durch schön geschwungene Linien die Fläche zu füllen, die Tendenz zu dekorativer Gestaltung, um nur das Auffallendste der Verwandtschaft dieser beiden Werke auszusprechen.

Wenn man die Gesamtheit dieser Höhle betrachtet, die mit einer abgestumpften Pyramide überdeckt ist, wird man an Zeltbauten erinnert und es ist sehr leicht möglich, daß die Dekoration Motive des Zeltschmuckes verwendet oder wenigstens Motive aufweist, die an die Ausstattung des Zeltes erinnern. Bei unserer Höhle ist besonders auffällig die Art, wie die Malereien der einzelnen Wand- und Deckenflächen voneinander getrennt sind. Einfache Ornamentborten, die aus einer Reihung von Kreisen gebildet sind, treten in den zusammenstoßenden Wand- und Deckenflächen hervor und wirken wie die Schnüre eines Zeltes. Auch die Ornamente des Deckenabschlusses wirken wie eine Nachbildung von herabhängenden Stoffborten, was bei anderen Höhlendekorationen noch viel klarer zutage tritt. Schließlich erinnert die architektonische Gestaltung des Raumes selbst an die Zeltkonstruktion und die Lösung des Problems der Beziehung zwischen Zeltbau und Höhlenbau wird noch Gegenstand einer eingehenden Spezialuntersuchung bilden müssen.

Eine weitere Vorstellung von der reichen Wirkung dieser Höhlen aus den „Tausend Buddhas" gibt Abb. 49, die den Blick auf die Wand des Kultbildes einer

[1] Vgl. Kokka, Heft 182, The Tamamushishrine in the Horiuji Tempel und O. Z. II, S. 402ff., H. Schmidt, Der Tamamushischrein.

quadratischen Cella von außergewöhnlicher Größe (Grundrißseite über 10 m) lenkt. Hier ist die Wand mit dem Kultbild dadurch betont, daß vor sie eine vorgemauerte Wandfläche gestellt ist, die sich oben verbreitert und dort eine Bemalung trägt, die den Blumenbaldachin der (fehlenden) Statue der Gottheit vortäuscht. Die Statue selbst war von Heiligengestalten umgeben, die auf diese vortretende Wandfläche gemalt sind und das Parivara des Kultbildes vorstellen. Malerei und Plastik arbeiten also wiederum Hand in Hand und diese breit vorgemauerte Wandfläche erhält durch den Stufenzugang eine altarähnliche Wirkung. Ecktrompen (eine Abb. 46) vermitteln den Übergang der vertikalen Wände in die pyramidenförmig aufsteigenden Flächen der Decke, die mit den tausend Buddhas bemalt sind und durch Ornamentbänder voneinander, von den Trompen und den Wänden, getrennt werden. Beim Deckenabschluß ist auch hier eine stoffartige breite Ornamentborte gegeben, ähnlich wie wir sie auf Abb. 47 sahen.

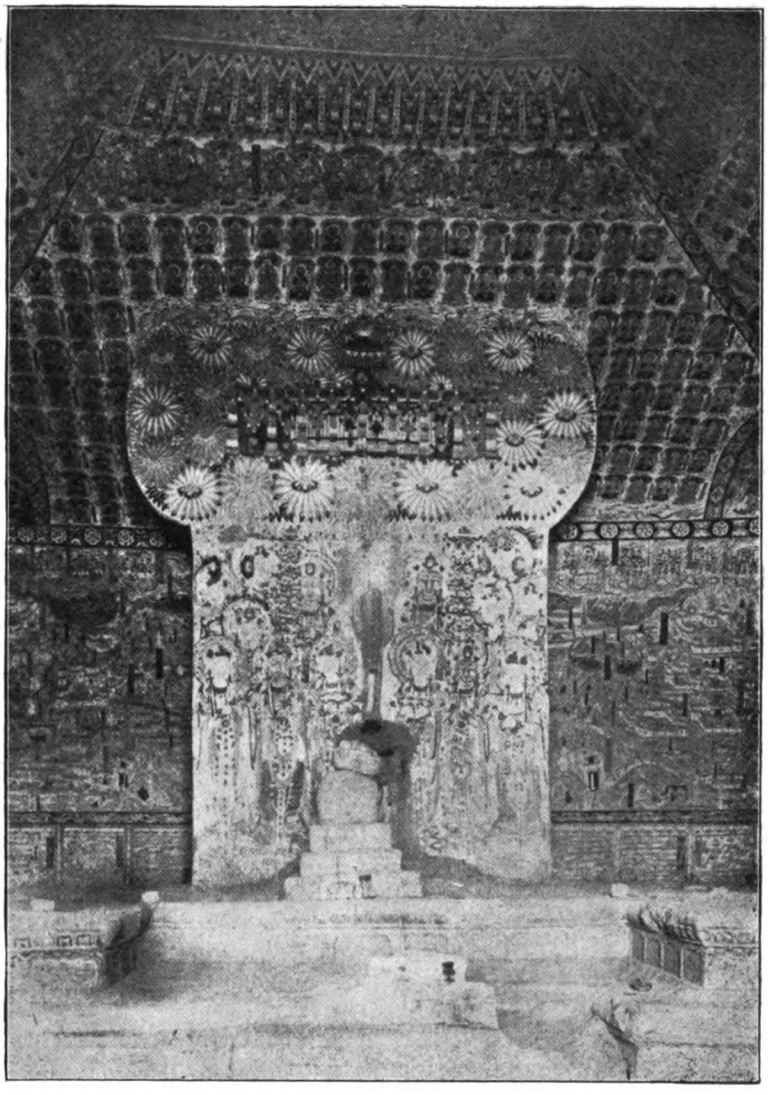


Abb. 49. Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach Stein, Ruins, II, Abb. 160.)

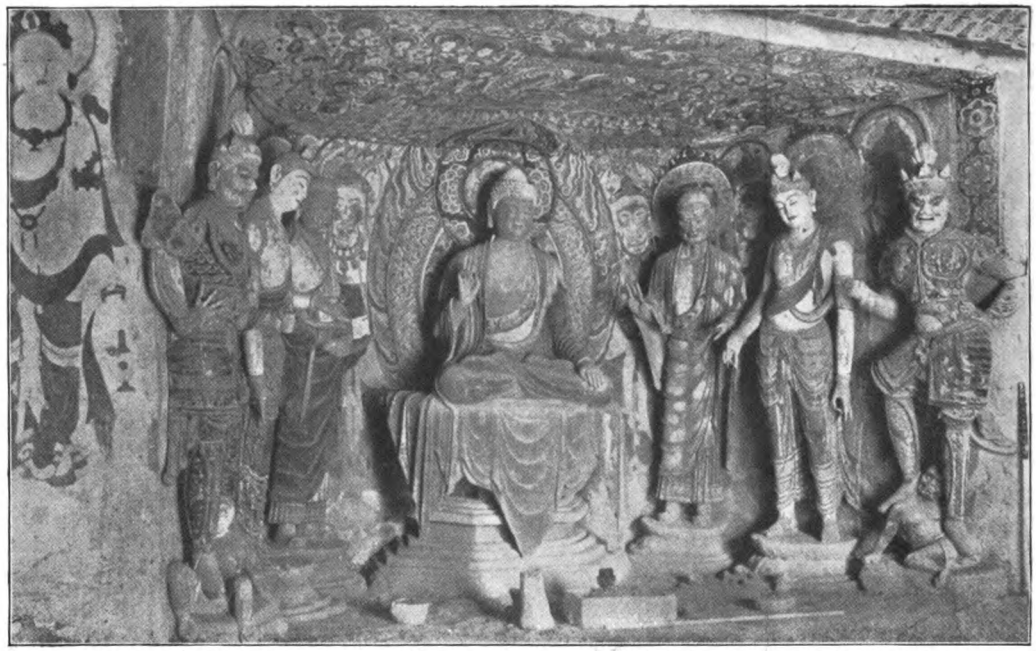


Abb. 50. Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach Stein, Ruins, II, Abb. 161.)

Die großen Kompositionen, die die Wandfläche bedecken, beginnen nicht unmittelbar am Boden, sondern lassen einen Streifen frei, der in einzelne Rechtecke mit kleinen malerischen Darstellungen eingeteilt ist. Wenn man sich die reichen Farben dieser Malereien und die fehlende, ebenfalls bemalte Statue noch dazu denkt, dann hat man einen Eindruck von der reichen dekorativen Ausgestaltung dieser Höhlen.

Wir wenden uns einem weiteren Beispiele des Zusammenarbeitens von Malerei und Plastik in den Höhlen der „Tausend Buddhas" zu und betrachten Abb. 50. Die dem Eingang gegenüber liegende Wand ist hier von einer Nische durchbrochen, in deren Mitte die bemalte Statue Buddhas thront und rechts und links von je drei stehenden Statuen buddhistischer Heiliger, dem Parivara, umgeben ist. Die Nimben dieser Heiligen sind teilweise auf den Mauern, an denen sie angelehnt stehen, leicht im Relief gegeben, oder nur auf dieselben gemalt und der Raum zwischen den einzelnen Statuen wird von Heiligen gefüllt, die auf die Wandfläche gemalt wurden. Die in den gleichen Farben gehaltene Bemalung der Statuen und der Wandfläche bewirkt bei einiger Entfernung und dem Halbdunkel, das in diesen Höhlen herrscht, die einheitliche Wirkung von Malerei und Plastik, das Hervortreten der gemalten Heiligen aus der Wandfläche in die Raumschichte der Statuen, womit eine gemeinsame illusionistische Wirkung von Malerei und Plastik erreicht ist. Das Halbdunkel

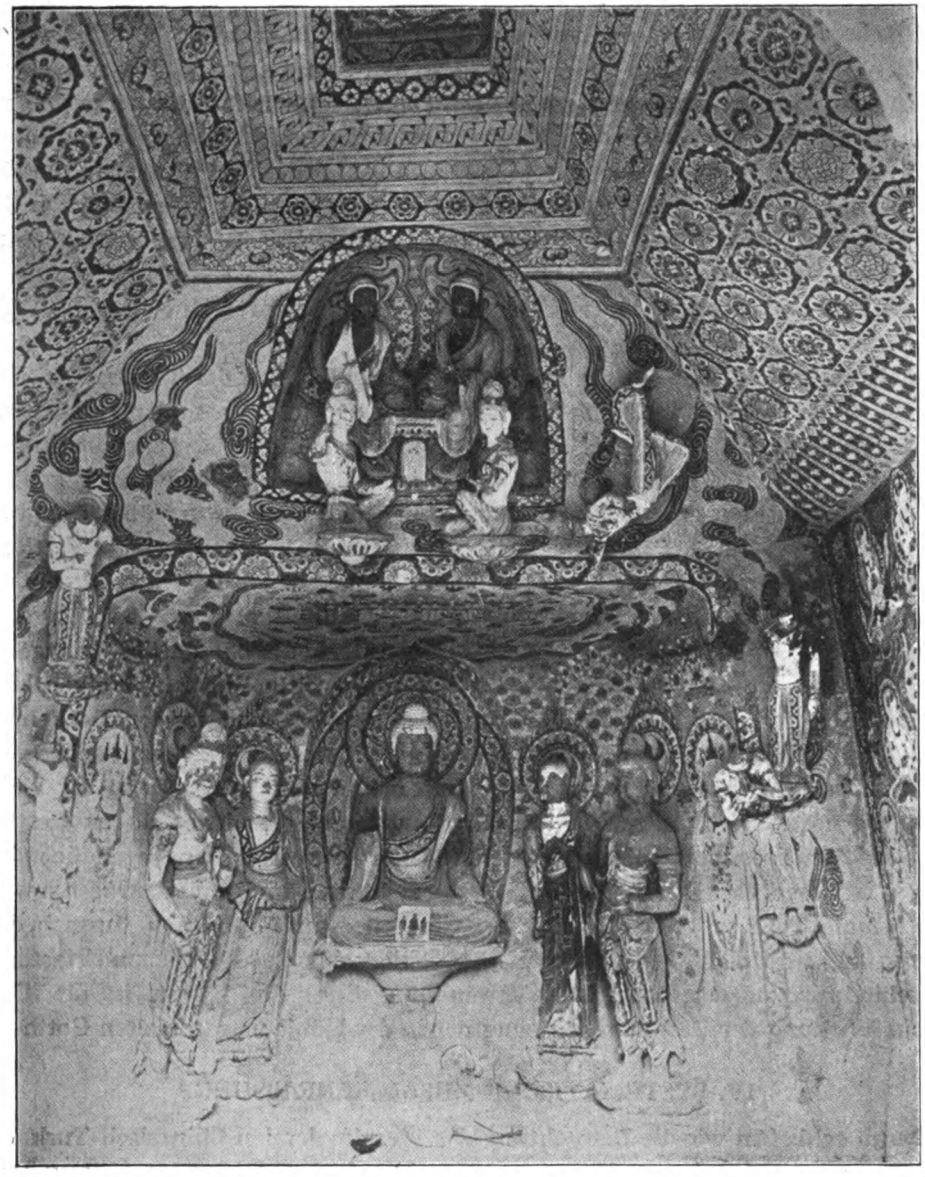


Abb. 51. Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach l'Art décoratif XII, Nr. 143.)

ist bei dieser Wirkung ein wesentlicher Faktor, denn im Freien, bei vollem Auffallen des Sonnenlichtes wäre ein derartiges Zusammenarbeiten von Plastik und Malerei völlig ausgeschlossen, da die Schlagschatten der Plastiken auf die bemalte Wandfläche fallen müßten und auf diese Weise die illusionistische Wirkung der Malereien zerstören würden. Hier hingegen mochten beim unruhigen Licht der Fackeln oder Räucherkerzen die wandernden Schlagschatten der Statuen zur Hebung des lebendigen Eindruckes dieser Götterversammlung noch beigetragen haben.

Der zum Teil leicht im Relief gegebene und bemalte Nimbus bricht in die Horizontale um, setzt sich auf der Decke der Nische fort, die mit kleiner gebildeten Gottheiten bemalt zu sein scheint. Sie sind als zum Parivara Buddhas gehörig zu betrachten, ebenso wie die Gottheit, die links auf die Wandfläche gemalt ist, gerade da, wo die Nischenvertiefung einsetzt. Eine breite Rosettenborte läuft um die Wandflächen am Beginn der Nische.

Schließlich bietet Abb. 51 ein letztes Beispiel der Höhlen der Tausend Buddhas[1] und zeigt in noch klarerer Weise das Zusammenarbeiten von Malerei und Plastik im Rahmen der Architektur. Die Höhle ist ähnlich wie die vorhergehenden in Form einer abgestumpften Pyramide überdeckt, zeigt in der dem Eingang gegenüberliegenden Wand einen breiten Nischendurchbruch und auch in der über der großen Nische sich erhebenden Deckenfläche ist eine runde, nischenförmige Vertiefung angebracht. In der Hauptnische mit dem Kultbild und seinem Parivara erkennt man wiederum das gleiche Zusammenwirken von Malerei und Plastik wie bei der vorhergehenden Höhle und noch klarer tritt dies in der Deckenfläche darüber zutage. Zu dem thronenden Buddha der Hauptnische fliegen von oben Engel in Wolken herab. Die Körper dieser Engelsfiguren sind plastisch gebildet und in der Deckenwand befestigt, während die Wolken, in denen sie erscheinen, auf die Wandfläche gemalt sind. In derselben Weise sind auch die Nimben und Mandorlas der in der kleinen Nische sitzenden Plastiken auf die Nischenwand gemalt und vor diesen Gestalten knien auf Lotosthronen, die plastisch aus der Mauer herauswachsen, jugendliche Gottheiten in freiplastischer Durchbildung. Ebenso sieht man am Rande der Nischenwände kleine bemalte Tonfiguren von verehrenden Gottheiten auf Lotosblüten thronen, deren Hintergrund mit Wolken bemalt ist. Hier vereinigt sich also Malerei und Plastik mit der Architektur und das Endziel der Vereinigung dieser drei Künste ist die illusionistische Wirkung der Gesamtausstattung der in der Höhle versammelten Gottheiten.

IV. SYSTEMATISCHE ZUSAMMENFASSUNG.[2]

Damit schließen wir die Betrachtung der Wandmalereien Chinesisch-Turkestans und haben nur noch folgendes hinzuzufügen. Die Auswahl der vorgeführten Denk-

[1] Vgl. L'art décoratif a. a. O. S. 59.

[2] Vgl. über das System Zeitschrift für bildende Kunst (1914) S. 6 f. und die dort angegebene Literatur, sowie O. Z. II S. 1 ff.

mäler, die von dem Gedanken geleitet wurde, mit einigen charakteristischen Beispielen einen Eindruck von der ungeheueren Mannigfaltigkeit dieser Malereien und ihrer Stile zu geben, ist leider nicht imstande, ein Gesamtbild von der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans zu bieten. Das liegt nicht nur an der ganz beispiellosen Kompliziertheit dieses Bildes, sondern auch an dem Mangel von Publikationen, die stilistische Untersuchungen ermöglichen. Außer den vorzüglichen farbigen Reproduktionen des Werkes von Le Coq und einzelnen Nachbildungen von Wandmalereien in den Publikationen M. A. Steins, die freilich kritisch kaum in Frage kommen können, gibt es bis jetzt keine Publikation, die Material für eine derartige Arbeit liefern könnte. Denn die inhaltlich ungemein wertvollen Publikationen Grünwedels enthalten leider fast gar keine photographischen Reproduktionen und wenn die Zeichnungen Grünwedels auch von noch so wunderbarer Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit zeugen, stilistische Untersuchungen ermöglichen sie nicht. Schon aus diesem Grunde muß ich die allgemeinen Folgerungen aus dem Studium der Wandmalereien sehr beschränken und kann im wesentlichen nur das sagen, was meine eigenen Beobachtungen an den Originalen in Berlin und London ergeben haben.

1. Material und Technik. Eingehende Untersuchungen der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans wurden bisher nicht angestellt, und die Beobachtungen, die ich selbst an den Originalen machte und bei Besprechung der einzelnen Malereien darlegte, sind erstens ungenügend und auch kaum bis ins Detail zuverlässig. Ich will sie daher im folgenden kurz zusammenfassend nach Angaben ergänzen, die ich beim Studium der Fachliteratur, namentlich der Arbeiten Grünwedels, machte.

Der Malgrund ist fast durchwegs eine mit einer geglätteten Stuckschicht überzogene Lehmziegelmauer, die häufig zur Erhöhung der Festigkeit mit Stroh und Tierhaaren, zuweilen auch mit Pflanzenfasern gemischt ist, bei den Höhlen der Tertiärton der Felsen, der ebenfalls eine oder auch mehrere Stuckschichten trägt. In den seltensten Fällen sind die Malereien al fresco ausgeführt, merkwürdigerweise fand ich nur bei der Beschreibung der Fußbodenmalerei Angaben, daß für sie die Freskotechnik verwendet wurde[1]. Über die Wandmalereien wird ganz allgemein nur gesagt, daß sie in Temperafarben ausgeführt waren, die Art, wie das in vielen Fällen geschah, habe ich bei Besprechung der Pranidhiszene aus dem Tempel Nr. 9 in Bäzäklik genauer dargelegt: erst wurden die Konturen in schwarzen Linien auf den Verputz gezeichnet, dann wurde die Farbe aufgetragen und die von ihr übermalten Konturen wurden zum Schluß nachgezogen, ohne sich immer mit der Vorzeichnung zu decken. In anderen Fällen, wie bei dem Fragment mit dem Bodhi-

[1] Vgl. z. B. Grünwedel, Id., S. 59, ebenso Le Coq.

satva aus Chotscho (Abb. 10), gab es keine Vorzeichnung und die Malerei wurde in kühnen Linien direkt auf dem Malgrund aufgetragen. Zuweilen[1] wurden auch als Anlage der Malerei die Konturen mit „äußerst sicheren Strichen in den Verputz eingekratzt". Auch von Untermalung und Grundierung[2] wird gesprochen und von glasurartigen Farben von eigenartigem Schmelz[3]. „Besonders die weiße Farbe hatte diesen Charakter, so daß die darauf aufgemalten Konturlinien ... die Muster der Gewänder auf dem glasigen Grunde leicht verwischten." An anderer Stelle[4] sagt Grünwedel": ... ja auf diesen Lasuren war vielfach Gold aufgetragen, so waren z. B. jetzt schwarze oder braune Gewandpartien mit hellblauer oder lichtroter Übermalung versehen, auf welcher feine Goldornamente aufgesetzt waren. Auf diese Weise nähern sich die Fresken (?) dieser Cella der Miniaturmalerei, einer Technik, welche der Gouaschemalerei in den Mitteln und den damit erzielten Abstufungen nahestand. Diese Abstufungen waren Tuschezeichnung der Figuren auf dem Verputz, Grundierung mit derben Unterlagen ohne gerade peinlich feste Einhaltung der Konturen, soweit erhalten. Darüber dann fein ausgeführte Übermalung und Vergoldung. Die Farben dieser Übermalung werden leicht rissig und bröckeln ab." Die zahlreichen Inschriften, die die Figuren begleiten, wurden zuweilen auf Papier geschrieben und auf den Stuck aufgeklebt[5].

Diese wenigen technischen Angaben zeigen, über welche mannigfaltige Möglichkeiten die Wandmalerei Chinesisch-Turkestans verfügte und in welchem Mißverhältnis die reichen und komplizierten Techniken zu dem oft rohen Material standen. Sie sind für uns heute von nicht allzu großer Bedeutung, werden es aber dann sein, wenn genaue Arbeiten über die Wandmalerei der umgebenden Länder, namentlich Indiens und Chinas, vorliegen.

2. Gegenstand. Die Malerei ist fast durchgehends religiös und schöpft die Themen aus dem Buddhismus der nördlichen Kirche, dem Mahayana. Nach dem Tode Gautama Buddhas begann das Sektenwesen seine Anhängerschaft zu spalten und das wichtigste Ereignis in dieser Hinsicht war das vierte Konzil, das zu Zeiten des indischen Königs Kanishka (erstes Jahrhundert nach Christi) zu Jalandhara stattgefunden hat. Damals trat die endgültige, noch heute bestehende Spaltung in das Hinayana- und Mahajanasystem klar zutage. Der wesentlichste Unterschied dieser beiden besteht darin, daß die Mönche des Hinayana nur ihre eigene Erlösung anstreben, während jeder Anhänger des Mahayana die Erlösung aller Wesen von dem Kreislauf der Wiedergeburten erstreben kann. Für die Ikonographie der buddhistischen Kunst war das Hervortreten des Mahayanasystems von größter Bedeutung

[1] Vgl. z. B. Grünwedel, Id., S. 11.
[2] Grünwedel, Id., S. 132, 135.
[3] Grünwedel, Id., S. 53.
[4] Grünwedel, Id., S. 135.
[5] Grünwedel, Id., S. 135.

durch die ungeheure Vermehrung der Gottheiten und dadurch, daß es auch die alten brahmanischen Gottheiten in sein Pantheon aufnahm und dieses damit zum größten Pantheon der Welt ausgestaltete. Im Gegensatze zur frühen buddhistischen Kunst, die die Themen ihrer Darstellung aus dem Hinayana nahm, wurzelt die Ghandarakunst bereits im Pantheon der Mahayanaschule, die ihren Weg über Chinesisch-Turkestan nach China, Japan und Korea nahm und namentlich in Tibet ihre größte Erweiterung erfuhr. Die Malereien Chinesisch-Turkestans zeigen Darstellungen von ungeheuer mannigfaltigem Gegenstand. Im Vordergrund steht natürlich die Lebensgeschichte Buddhas von seiner Geburt bis zum Parinirwana, seine Predigten, Geschichten aus seinen früheren Existenzen (Jatakas), Prophezeiungsszenen (Pranidhis) usw. Ungemein weitgehend ist auch die Verehrung einzelner Bodhisatvas, namentlich Avalokitesvaras in verschiedenen Erscheinungsformen, der Dharmapalas (Religionshüter) usw. usw. Ferner finden sich häufig Prozessionen zu Tempelpalästen, Darstellungen, die den Totenkultus betonen und namentlich auch Stifterbilder. Die Ikonographie der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans ist für das Verständnis derselben von großer Bedeutung, die eingehendere Beschäftigung damit muß jedoch Fachleuten überlassen bleiben.

3. Gestalt. Beim Studium der Gestaltenbildung sehen wir, daß die Maler nur in wenigen Fällen direkt auf die Natur zurückgriffen und auch dann noch weit davon entfernt waren, in einen imitativen Naturalismus zu verfallen. Die Notwendigkeit, häufig Porträts zu schaffen, hielt sie immer in einem gewissen Zusammenhang mit der Natur, der sie davor bewahrte, im Schematismus, zu dem sie starken Hang zeigten, vollends zu erstarren. Der fortwährende Kontakt mit Ländern von überlegener künstlerischer Kultur förderte einerseits ihre künstlerische Entwicklung, trat ihren inneren Ansätzen aber hemmend entgegen und mußte sie oft dazu verleiten, in einen fruchtlosen Eklektizismus zu verfallen. Wir haben wiederholt in der Gestaltenbildung hellenistische, indische und ostasiatische Einflüsse nachgewiesen, bald schwächer, bald stärker, je nach dem Grad der Anlehnung an ein Vorbild aus einem fremden Kunstkreis, nach der Fähigkeit der Maler Chinesisch-Turkestans, aus ihren Vorbildern Anregungen entlehnen zu können, die sie dann auf Grund ihrer eigenen Kunstanschauungen umschufen, während sie im anderen Fall in sklavische Abhängigkeit von ihren Vorbildern verfielen und nicht über das Nachahmen derselben hinauskamen.

4. Form. Die Wandmalerei ist eine Kunst, deren stilistische Bedingungen wesentlich von äußeren Umständen, dem Zweck, dem sie dient, dem Raum, den sie schmückt, abhängen. Wir hatten es durchwegs mit Kultbauten zu tun, mit Stuben, Tempeln, Klöstern und einzelnen Höhlen, die das Heiligtum von Mönchen, zuweilen in Verbindung mit ihrem Wohnraum, vorstellen. Entsprechend diesem religiösen Zweck waren auch die Malereien durchwegs religiösen Gegenstands,

erzählten Szenen aus dem Leben und der Legende von Heiligen, priesen dieselben oder stellten sie in feierlicher Versammlung und völliger Ruhe vor dem Gläubigen, der sie verehren sollte, dar. Es ist nun für die Charakterisierung der Malereien notwendig, zusammenfassend darzulegen, wie die Künstler die Malereien im Raume verteilten, in welchem Verhältnis die einzelne Darstellung zur Architektur, in der sie untergebracht war, stand. Da zeigte es sich nun, daß die Malereien Chinesisch-Turkestans alle Möglichkeiten des Verhältnisses von Malerei und Architektur aufweisen. Diese will ich im folgenden kurz darlegen.

I. Der Maler nimmt die ihm zum Schmuck überlassene Wand als irgendeine Malfläche und bedeckt sie mit vielen Darstellungen, die er in Streifen oder sonstwie anordnet. Er berücksichtigt dabei nicht die architektonische Funktion der Wand und zerstört auf diese Weise die architektonische Einheit des Raumes. Wir erwähnten bei einzelnen Werken ihre Herkunft von derart aufgeteilten Wänden, müssen jedoch bemerken, daß diese Art der Wanddekoration für Chinesisch-Turkestan durchaus nicht typisch ist, sondern nur vereinzelnd auftritt.

II. Der Maler nimmt die ganze Wand als Einheit für sich und schmückt sie mit einer einzigen Darstellung, deren Komposition in den meisten Fällen streng tektonischen Gesetzen, vor allem dem der zentralen Symmetrie folgt und die auf diese Weise die architektonische Einheit der Wandfläche war. Der Charakter der Darstellung ist dann der eines Repräsentationsbildes von feierlicher Ruhe und strengster Geschlossenheit und in den meisten Fällen tritt dann noch ein einheitlicher, nicht räumlich vertiefter Bildgrund dazu, so daß die Wandfläche als solche aufrechterhalten bleibt. Das konnten wir z. B. in den Cellabildern des Tempels Nr. 9 beobachten und konstatieren, daß diese Art des Schmuckes der Wände in unserem Gebiet am meisten verbreitet ist. In gewissen Fällen, wie bei den umfangreichen Umgangswänden, setzte die Ausdehnung der Wandflächen dem Künstler zu große Schwierigkeiten für die Anbringung einer einzigen Darstellung entgegen. Wir konnten wieder im gleichen Tempel beobachten, auf welche Weise er dann den einheitlichen Charakter der Wand zu wahren suchte. Zunächst mußte er die breite Wand durch vertikal laufende Ornamentbänder in einzelne Felder, jedoch unter Wahrung der Höhendimension der Wand, gliedern, füllte dann die einzelnen Felder mit durchaus gleichartigen Darstellungen auf einem ihnen allen gemeinsamen gleichmäßigen Malgrund und schloß sie wieder zur Einheit zusammen, dadurch, daß er oben und unten einen ihnen allen gemeinsamen dekorativen Abschluß anbrachte. Auf diese Weise gelang es ihm, den einheitlichen Charakter der Wandfläche zu retten.

III. Noch eine dritte Möglichkeit des Verhältnisses von Wandmalerei und Architektur gibt es, und auch für diese bieten die Höhlen Chinesisch-Turkestans ein Beispiel. Nämlich jene Art, wo der Maler den ganzen architektonisch abgegrenzten Raum als Einheit auffaßt, nicht nur die Einheit einer Wandfläche war, sondern den Schmuck jeder einzelnen Wand zum Ganzen in innere Beziehung setzt, einen ein-

zigen Gedanken der Art des Schmuckes zugrunde legt, dem sich alle Malereien unterordnen und sich zu einem Gesamtbild zusammenschließen, das sich in die architektonische Einheit des Raumes fügt und ihre Wirkung bestimmt. Um dies durch ein Beispiel zu verdeutlichen, will ich ein paar Sätze Grünwedels[1] aus der Beschreibung einer gewölbten Nischenhöhle in Sengym'auz (= Sängim bei Le Coq) hier wiedergeben: „Das Gewölbe selbst ist mit einem prachtvollen Ornament bemalt, welches das Dach eines Zeltes vorstellt, dessen Borten da enden, wo das Gewölbe in die gerade Wand übergeht. Die Seiten des Zeltes sind geöffnet oder weggenommen und man blickt in einen Obstgarten mit spielenden Vögeln. Unter den Bäumen sitzen sechs lesende Lehrer, umgeben von ihren bücherlesenden Schülern. Wenn man in der Höhle steht, so muß man die Geschicklichkeit der Komposition bewundern. Wendet man sich gegen Süden, so blickt man auf die Terrasse hinaus und sieht das ganze Tal im Panorama vor sich. Wenn nun wirklich die spärlichen Obstgärten am Fuße unseres Berges die Reste der Obstkulturen sind, welche einst die buddhistischen Mönche hier betrieben haben, so ist die Illusion, unter einem Zeltdach zu stehen, von dem aus man nach allen Seiten in Gärten blickt, eine vollständige. Dieser außerordentlich geschickten Komposition entspricht auch die meisterhafte Zeichnung der Mönche." Leider gibt Grünwedel nur ein paar Details in Konturenzeichnung von den Malereien dieser Höhle, aus deren Beschreibung wir entnehmen, wie wunderbar der Maler es verstanden hat, von der architektonischen Einheit des Raumes auszugehen, mit seinen Malereien den Raum einheitlich zu durchbrechen, durch Aufhebung der Mauern den Schauplatz seiner Darstellungen in die Natur selbst zu verlegen und auf diese Weise die Gesamtheit der monumentalen Wanddekoration unter den Gedanken illusionistischer Raumerweiterung gestellt hat. So gelang es ihm, die den Raum gestaltenden und abschließenden Wände und Gewölbeflächen ihrer architektonischen Funktion zu entkleiden, zu entmaterialisieren und sie den illusionistischen Zwecken seiner Malerei dienstlich zu machen. Von außerordentlich feinem, künstlerischen Sinn zeugt dabei die Art, wie er es verstanden hat, sich den natürlichen Bedingungen seiner Umgebung anzupassen und den wirklichen Ausblick in die Natur in den Rahmen seines malerischen Gestaltens einbezogen hat.

Wenn man sich an die Malereien des Tempels Nr. 9 in Bäzäklik erinnert und das künstlerische Prinzip, das wir ihnen zugrunde gelegt sahen, mit dem eben Dargelegten vergleichen, so bemerkt man, daß es sich bei diesen beiden Dekorationsarten eigentlich um konträre Dinge handelt. Dort hat der Maler aufs strengste die Einheit jeder Wandfläche gewahrt und ihre architektonische Funktion dadurch aufrechterhalten, daß er den Schauplatz seiner malerischen Kompositionen in eine Raumschichte des wirklich abgegrenzten Raumes, also v o r die Wand, verlegte. Auch ihn leitete der Gedanke illusionistischer Gestaltung, freilich in anderer Art; er wollte seine Gestalten als wirklich innerhalb des architektonisch abgegrenzten

[1] Vgl. Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschahri, S. 121.

Raumes existierend hinstellen, während der Maler der Nischenhöhle diesen Raum aufhob und den Schauplatz seiner Darstellungen außerhalb desselben, in die freie Natur, versetzte.

Derartige formale Erwägungen, Unterordnungen der einzelnen Kompositionen unter ein ihnen allen gemeinsames gestaltendes Prinzip, zeugen von einer unbedingten Höhe der Entwicklung der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. Im einzelnen allen ihren formalen Problemen nachzugehen und sie einheitlich darzustellen, ist bei der Mannigfaltigkeit der Stile unmöglich und könnte nur im Rahmen eines entwicklungsgeschichtlichen Aufbaues bewerkstelligt werden. Dieser kann aber heute noch nicht gegeben werden, und so ist es notwendig, sich das stilistische Bild aus dem Ergebnis der einzelnen, oben vorgenommenen Analysen zusammenzusetzen.

5. Inhalt. Über die inhaltlichen Probleme, den seelischen Gehalt dieser Malerei im allgemeinen zu sprechen, ist ungemein schwierig. Für den Abendländer ist die Einfühlung in die ganze buddhistische Kunst schwer, verlangt von ihm ein Sichtrennen von althergebrachten Kunstanschauungen und eine profunde Umwertung derselben. Der Gegenstand an sich legt so viele Schwierigkeiten in den Weg, daß man anfangs Mühe hat, über ihn hinweg zur rein seelischen Erkenntnis und zur Quelle des Künstlerischen, Schöpferischen zu kommen. Unsere Augen sind an den Werken abendländischer Kunst geschult und selbst da fällt es oft schwer, auf den Grund des künstlerischen Schaffens zu kommen, was unser Verhältnis zur Moderne zeigt. Um wieviel mehr erst bei einer Kunst, die auf völlig anderen Voraussetzungen, auf einer ganz anderen Welt- und Lebensanschauung beruht als die unsere. Zum Wesen des Kunstwerkes kann nur das Erlebnis desselben führen und die Voraussetzungen für das Erlebnis der buddhistischen Kunst sind so große, daß es unmöglich ist, sie kurz darzulegen. Aus solchen Erwägungen sehe ich von jedem Urteil über den Inhalt der Wandmalereien Chinesisch-Turkestans ab. Im allgemeinen läßt sich wohl sagen, daß diese Kunst, deren Schöpfungen in den seltensten Fällen auf rein künstlerische Inspiration zurückzuführen sind, oft im Gegenstand stecken bleibt und daher auch oft rein gegenständlich gewertet werden muß. Aber wir haben in einzelnen Fragmenten auch beobachten können, daß die Malerei des Turfan und Khotan große Ausdrucksmöglichkeiten hat und dürfen darum keineswegs behaupten, daß sie inhaltlich leer ist.

V. STELLUNG DER WANDMALEREI IM RAHMEN DER KUNST CHINESISCH-TURKESTANS.

Die Wandmalerei spielt im Rahmen der Kunst Chinesisch-Turkestans eine hervorragende Rolle. Der Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens dieses Landes liegt zweifellos in der Malerei, doch können wir bei dem heute vorliegenden Material

noch nicht entscheiden, ob die Wandmalerei oder die Kunst der Seiden- und Stoffbilder, die sich in qualitativ hochstehenden und hochentwickelten Werken erhalten hat, führend und die künstlerische Entwicklung bestimmend war. Wir hatten wiederholt Gelegenheit, auf die enge Beziehung dieser beiden Gattungen der Malerei hinzuweisen und entschieden in einzelnen Fällen dafür, daß der Wandmaler Schöpfungen und Errungenschaften der Seidenbildmalerei entlehnte und für die monumentale Dekoration verwertete, während es andererseits auch sehr wahrscheinlich erschien (z. B. bei den Mandaras), daß die Maler von Seidenbildern Schöpfungen der Wandmalerei übernahmen und für ihre Aufgaben umgestalteten. Die Plastik, namentlich die Reliefplastik, läuft neben der Wandmalerei her und spielt in einzelnen Ruinenstädten sogar eine bedeutendere Rolle als diese. Es ist nun interessant, die Abhängigkeit dieser beiden Künste, deren vielfaches Zusammenarbeiten wir wiederholt erwähnten, von der Kunst der umliegenden Länder zu verfolgen, ihre Wurzeln aufzudecken. Während in der Malerei der vorwiegend ostasiatische Charakter, das Wurzeln in ostasiatischen Kunstanschauungen und das Gestalten mit ostasiatischen Mitteln überwiegend zum Durchbruch kam, zeigt die Plastik ein wesentlich anderes Bild; ihr Charakter ist ein vorwiegend hellenistischer, sie arbeitet mit hellenistischen Formen, die von Ghandara nach Chinesisch-Turkestan eindrangen, modifiziert und durchsetzt sie zwar mit eigenen und mit ostasiatischen Kunstanschauungen, bleibt jedoch im Grunde ein Ableger der hellenistisch-indischen Plastik. Und diese Tatsachen erklären sich ohne weiteres aus den beiden Künsten selbst. Denn wenn man das Schaffen der hellenistischen Kunst dem der ostasiatischen gegenüberstellt, sieht man klar, daß der Schwerpunkt jener im plastischen Gestalten, dieser im malerischen Schaffen liegt. Am deutlichsten tritt dies im Schaffen der Entstehungsländer dieser Künste hervor: die Kunst Griechenlands hat ihren Schwerpunkt in der Plastik; in ihr konzentrierte sich das künstlerische Schaffen der Griechen und der Genius dieses Volkes entfaltete sich am höchsten in dieser Kunst; dagegen wurzelt das künstlerische Schaffen Chinas in der Malerei und der Genius dieses Volkes erhebt sich in ihr zu den höchsten künstlerischen Leistungen.

Das architektonische Gestalten tritt in Chinesisch-Turkestan im Vergleich zu Malerei und Plastik fast völlig zurück, und wo es zu monumentalen Leistungen führt, fußt es in den Errungenschaften der persischen Architektur.

VI. DIE KUNST CHINESISCH-TURKESTANS UND DIE KUNSTGESCHICHTE.

Das Studium der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans ist keine Angelegenheit, die Philologen oder irgendwelchen Spezialisten asiatischer Kultur überlassen werden kann, sondern eine Aufgabe, deren Lösung für die universale Kunstforschung von größter Bedeutung ist. Denn die Kunst Chinesisch-Turkestans ist kein Erzeugnis irgendeines isolierten Landes und einer Kultur, deren Kenntnis und Erkenntnis

für die Entwicklung und den Zusammenhang des künstlerischen Schaffens der übrigen Kulturländer belanglos wäre, sondern ihre unschätzbare Bedeutung liegt gerade darin, daß sie mit dem Werden und der Entwicklung der Kunst der drei großen Kulturzentren der Welt, des hellenistisch-persischen, des indischen und ostasiatischen Kulturgebietes, aufs engste verknüpft, im wesentlichen eine Schöpfung des Ineinandergreifens und Zusammenwirkens dieser drei ist. Chinesisch-Turkestan ist das einzige Land der Welt, das uns in seiner Kultur und Kunst das seltsame Schauspiel einer tatsächlichen Durchdringung der drei großen Kulturen und Künste der Menschheit bietet und ihre Wirkung auf eine Gesellschaft veranschaulicht, die durch äußere Umstände, den fast plötzlichen Kontakt der drei großen Menschheitskörper im Anfang des ersten nachchristlichen Jahrtausends, in ihrer Entwicklung gefördert wurde und selbst eines der kompliziertesten soziologischen Probleme ist. Ich habe in der Einleitung dieser Untersuchung erwähnt, daß die Geschichte unseres Gebietes größtenteils von außen, von den umliegenden Völkern, bestimmt wurde und daß seine Kultur nicht auf eigenen Grundlagen entstanden, sondern eine Mischkultur ist. Und so war es auch von vornherein zu erwarten, daß das Studium der Wandmalerei, eines Teiles der Kunst dieses Gebietes, uns Schritt für Schritt vor neue Probleme führen würde, daß wir darin bald hellenistische, bald indische, dann wieder ostasiatische Züge finden würden, immer in anderer Kombination, immer unter Führung und Dominanz eines anderen Einflusses, so daß eine konstante innere Entwicklung künstlerischer Probleme unmöglich war und wir von einer geschlossenen, einheitlichen Darstellung derselben (besonders bei der Unvollständigkeit des vorliegenden Materials) absehen mußten. Wir mußten auch bei der Konstatierung der verschiedenen Züge in den einzelnen Werken vorsichtig sein, da uns heute noch die genaue Kenntnis des Entwicklungsganges der Kunst der umliegenden Länder fehlt und wir erst auf Grund derselben in der Lage sein werden, unsere mehr intuitiv und allgemein erfaßten Eindrücke vom Wesen und Zusammenhang der einzelnen stilistisch verschiedenen Werke zu präzisieren und wissenschaftlich zu begründen. Sowohl die Entwicklung der indischen und ostasiatischen als auch die der hellenistisch-persischen Malerei des ersten Jahrtausends ist heute noch ein ungelöstes und kaum gestelltes Problem, die Kunstgeschichte ist bisher nur zu leicht an diesen fundamental wichtigen Aufgaben vorbeigegangen. Aber wir konnten dennoch die Voraussetzung der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans: die buddhistisch-indische Kunst und die Fundamente ihrer formalen Gestaltung: die Errungenschaften der hellenistischen Malerei einerseits, der ostasiatischen anderseits erkennen, und haben gefunden, daß das Hauptgestaltungsmittel der ostasiatischen Malerei, die raumschaffende Linie, bei weitem das hellenistische Gestaltungsmittel, die Modellierung in Licht und Schatten, überwiegt und den Charakter der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei als einer im wesentlichen ostasiatischen Kunstgattung bestimmt. Damit soll jedoch durchaus nicht behauptet werden, daß Chinesisch-

Turkestan mit seiner Kunst immer der nehmende, niemals der gebende Teil war. Einige chinesische Nachrichten sagen uns gerade in bezug auf China das Gegenteil. So erzählt Tschang Yen yüan[1], ein chinesischer Kunsthistoriker des 9. Jahrhunderts, in seinem Werk Li-tai-ming-hua-ki, daß der Maler Wei-tschi Pa-tschi-na und sein Sohn I-söng aus Khotan stammten, und eine andere chinesische Quelle sagt von letzterem: „Seine Bilder, menschliche Figuren sowie Blumen und Vögel, sind sämtlich Darstellungen fremder Dinge und entbehren der chinesischen Würde." Weitschi I-söng gehörte dennoch zu den berühmtesten Malern Chinas im 7. Jahrhundert, und auf seinen Buddhabildern wird die Tiefe der Farbe gerühmt. Auch in der Darstellung fremder Typen soll er Bedeutendes geleistet und den großen chinesischen Koloristen des 7. Jahrhunderts, Yen-Li-pön, darin übertroffen haben. Die Bedeutung dieser beiden Maler aus Khotan muß eine ganz hervorragende gewesen sein, wenn die chinesischen Quellen, die allem Fremden sonst sehr ablehnend entgegentreten, ihrer so lobend gedenken, und sie zwingt uns zur Annahme einer Malerschule in Khotan, die sich die Achtung der chinesischen Künstler erwerben konnte.

Der Schwerpunkt der kunstgeschichtlichen Bedeutung der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans liegt jedoch darin, daß sie ein bedeutendes Hilfsmittel für die Rekonstruktion der chinesischen Malerei im ersten Jahrtausend bietet.

[1] Nach Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst.

CHINAS RELIGIÖSE ENTWICKLUNG IM ZUSAMMENHANG MIT SEINER GESCHICHTE.

VON EDUARD ERKES.

Die kulturgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte hat uns gezeigt, daß das menschliche Denken überall aus den Existenzbedingungen hervorgewachsen ist, unter denen seine Träger leben. So ist auch die merkwürdigste und wohl ursprünglichste Form höherer Geistesbetätigung, die Religion, also das Verhältnis, in dem sich der Mensch zur Natur beziehungsweise zu den hinter ihr gedachten Gewalten fühlt, ihrer Entstehung und Entwicklung nach nichts weiter als eine Projektion der jeweiligen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Verhältnisse auf den Himmel. Das hat u. a. für die Germanen Konrad Maurer nachgewiesen; andere Forscher haben es für den alten Orient und für manche Naturvölker dargetan, und auch für China läßt sich dieser Zusammenhang aufzeigen, und zwar in ganz besonders schöner und klarer Weise. Denn die chinesische Geschichte ist überhaupt ungewöhnlich klar und übersichtlich. Sie hat sich ganz aus sich heraus entwickelt; die Beeinflussungen, so zahlreich sie auch waren, sind immer mehr äußerer und sekundärer Natur gewesen, und niemals ist die Entwicklung einschneidend unterbrochen worden. Infolgedessen ist auch der Faden der Tradition nie abgerissen; sie reicht bis in die fernste Urzeit zurück, und das Ritual, das alte Gebräuche ja überall am treuesten bewahrt, bestätigt nicht minder wie die neuerdings begonnenen Ausgrabungen ihre Zuverlässigkeit auf Schritt und Tritt. Außerdem haben wir in China eine alte und durch die besonderen Umstände der Aufzeichnung auch ungewöhnlich zuverlässige Kulturgeschichtsschreibung, die es ermöglicht, die historischen Zusammenhänge klarer denn anderswo zu sehen.

Den Chinesen selbst sind diese Zusammenhänge zwischen Sein und Denken denn auch durchaus nicht unbekannt geblieben. Schon der Begründer der wissenschaftlichen Geschichtsforschung in China, der um 100 v. Chr. lebende Historiker Sze-ma Ts'ien, stellt sich in seinem großen Geschichtswerke Shi-ki entschieden auf den Standpunkt, daß die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse die Grundlage alles historischen Geschehens bilden. Die chinesische Geschichtswissenschaft hat sich denn auch stets in diesem Fahrwasser gehalten. Über diese allgemeine Erkenntnis aber ist sie nicht hinausgelangt, hauptsächlich wohl deshalb, weil ihr das große Hilfsmittel der europäischen Wissenschaft, die vergleichende Forschung, gefehlt hat. Da nun in China keine Spezialuntersuchungen vorlagen, so hat auch die europäische Sinologie lange Zeit diese Zusammenhänge nicht erkannt. Im ganzen 19. Jahr-

hundert hat nur ein Forscher, ein Deutscher, Plath, in einem schon 1862 erschienenen Werke „Die Religion und der Kultus der alten Chinesen" den Nachweis versucht, daß Chinas religiöse Entwicklung eine genaue Parallele zu seiner Geschichte bildet. Allein die historische Wissenschaft war damals anscheinend noch nicht weit genug, um so tiefgreifenden Arbeiten folgen zu können; wenigstens hat, soviel Plath auch benutzt und ausgeschrieben worden ist, lange Zeit hindurch niemand seine Untersuchungen verstanden, geschweige denn fortgesetzt. Nur der Florentiner Sinologe Carlo Puini hat in seinem leider ganz unbekannt gebliebenen Buche „Le origini della civiltà secondo la storia e la tradizione dell' Estremo Oriente" (Florenz 1891) auf chinesische Zeugnisse gestützt denselben Gedanken ausgesprochen, ohne ihn indes im einzelnen zu begründen. Erst die moderne deutsche Sinologie, in dieser Richtung von A. Conrady und seiner Schule vertreten, hat den Gedanken Platths wieder aufgegriffen und versucht, ihn aus den Quellen heraus und mit Zuhilfenahme der vergleichenden Ethnologie weiter zu verfolgen. Unter „Quellen" sind natürlich für die Urzeit keine zeitgenössischen Berichte zu verstehen, die alten Ritualbücher und Geschichtswerke, auf die sich die Forschung stützt, sind vielmehr erst viele Tausende von Jahren nach dem Verschwinden des Urzustandes geschrieben. Nichtsdestoweniger dürfen wir, wie oben gesagt, der Tradition durchaus Vertrauen schenken, und die vergleichende Völkerkunde lehrt uns unterscheiden, welche Nachrichten wir als urtümlich und welche wir als spät zu werten haben.

„Im höchsten Altertum," so schildert die chinesische Tradition, wie sie das Yih-king und Chuang-tze bewahrt haben, den Zustand der Urgesellschaft, „da kannte das Volk nur seine Mutter und nicht seinen Vater. Verwandtschaftsgrade und ehrbare Trennung der Geschlechter waren so unbekannt wie Fürsten und Herren; man hauste mit den Tieren zusammen, und die Menschen bildeten eine Familie mit der ganzen Kreatur." Das ist dasselbe Bild, das uns die Völkerkunde seit Lewis Morgan vom Urzustande der Menschheit überhaupt entwirft; eine noch kaum dem Tierzustand entwachsene, ohne soziale Organisation in, wenn man so sagen darf, anarchischen Verhältnissen dahinlebende Gesellschaft. Und diesem Lebenszustand entspricht nun genau, was wir von der ältesten Religion der Chinesen wissen. Man liest zwar mitunter, die ursprüngliche Religion der Chinesen sei der Monotheismus gewesen; allein wir wissen heute, daß davon gar keine Rede sein kann. Der Monotheismus, soweit man in China überhaupt davon sprechen kann, ist hier genau wie bei anderen Völkern ein ganz spätes Gewächs. Die älteste Religionsstufe ist vielmehr wie allenthalben der Animismus, also die Naturbeseelung, die dem von der Natur so ganz abhängigen Primitiven die ganze Umwelt als freundlich oder feindlich und daher als beseelt erscheinen läßt. Neben oder noch unter ihm erscheint natürlich auch der Präanimismus, der Glaube an die Macht der Zauberei, und beide Glaubensformen sind bis heute der Untergrund des chinesischen Volksglaubens geblieben. Seit alters bildet die Naturverehrung den Grundstock der chinesischen Religion, von

jeher werden der ganzen Welt, d. h. den sie beseelenden Geistern, Opfer dargebracht. Nun hat man zwar — besonders der verstorbene Sinologe Grube vertrat diesen Standpunkt — der chinesischen Urreligion den eigentlichen animistischen Charakter absprechen wollen und behauptet, die alten Chinesen hätten die Welt nur von Geistern beherrscht, aber nicht beseelt geglaubt. Allein abgesehen davon, daß es wohl etwas gewagt ist, dem Primitiven ein so feines Unterscheidungsvermögen zuzutrauen, ist diese gekünstelte Unterscheidung auch direkt unrichtig. Die altchinesische Religion trug nicht nur einen animistischen, sondern sogar einen ganz fetischistischen Charakter. Oder was ist es anders als reiner Fetischismus, wenn z. B. bei den Opfern allen möglichen Opfergeräten göttliche Ehren erwiesen werden, wenn vor dem Bogenschießen ein Gebet an die Bogenscheibe gerichtet wird, wenn der Bauer vor der Feldbestellung dem Pflug — nicht etwa dem Gott des Ackerbaues, sondern dem Pfluggerät selbst — ein Opfer darbringt, oder wenn ein Heer einen Paß erst zu überschreiten wagt, nachdem der Paßgott in Gestalt eines Strauches abgehauen und mit dem Kriegswagen totgefahren worden ist? All diese und viele andere, schon für die älteste Zeit beglaubigte Züge zeigen doch klar, daß die älteste Religion der Chinesen durchaus den Charakter des Fetischismus besaß. Dem entsprachen nun auch die ältesten Göttervorstellungen: man dachte sich, wie ausdrücklich (bei Lieh-tze) überliefert ist, die Götter als Tiere. Dieser Zug führte schon zur nächsten Stufe der Entwicklung hinüber, zum Animalismus oder Totemismus, dessen Ausbildung sich Hand in Hand mit der gesellschaftlichen Weiterentwicklung vollzogen hat.

Die Urgesellschaft ist in China wie anderswo allmählich zur Bildung gesellschaftlicher Organisationen vorgeschritten, auf der einen Seite entstand die auf Sympathie beruhende Vereinigung der Männer zu den Männerbünden, auf der anderen Seite schließen sich die Frauen und Kinder zur Familie zusammen. Es ist also der Zustand des Mutterrechts, den Conrady in seiner grundlegenden chinesischen Geschichte auch für China nachgewiesen und über den sein Schüler Martin Quistorp unlängst eine reichhaltige Monographie „Männergesellschaft und Altersklassen im alten China" (Berlin 1914) veröffentlicht hat. Mit dem Fortschritt zur mutterrechtlichen Ordnung geht auf religiösem Gebiete Hand in Hand der Übergang zum totemistischen Zeitalter. Ein bestimmtes Geschöpf, meist ein Tier, wird aus der Schar der gleichberechtigten Gottheiten herausgehoben und als Schutzgott und Ahnherr verehrt. Die Vorstellungen, die dazu führten, wurzeln sicher schon in der Urzeit, da der Mensch im Tiere noch den Vorfahren und Bruder erkannte, wie das ja auch aus der chinesischen Tradition unmittelbar zu entnehmen ist. Man hat auch — so de Groot im IV. Bande seines „Religious System of China" (S. 271) — den Totemismus für China zu bestreiten gesucht, indes zweifellos mit Unrecht, denn es läßt sich eine ganze Menge von Beweisen dafür namhaft machen. Um hier nur einen der wichtigsten anzuführen: die alten Herrschergeschlechter Chinas kennen alle keinen menschlichen Stammvater, sondern nur eine Stammutter und führen daneben ein Tier, sel-

tener eine Pflanze, als Ahnherrn an. So leitete sich z. B. die Dynastie der Hia von dem großen Yü (Reptil) und seinem Vater K'un (Fisch) her; das Reptil Yü verwandelte sich nach der in K'üh Yüan's T'ien-wen (Himmelsfragen), einem Gedichte des 4. vorchr. Jahrhunderts, überlieferten Stammessage in einen Bären und erzeugte mit seinem in einen Felsen verwandelten Weibe seine Nachkommen; bei seinem Kultus war — ein echt totemistischer Zug — der Gebrauch von Bärenfett verboten. Übrigens ist der Totemismus auch bei andern den Chinesen sprach- und stammverwandten Völkern nachgewiesen; so bei den Miao-tze, die von einem Hund abstammen wollen, bei den Tibetern, die sich von einem Affen herleiten u. dgl. m.; nicht minder auch bei anderen Mongolenvölkern, so bei den Türken, denen ein Wolf als Ahne galt, den Mandschu, deren Stammessage wie bei der chinesischen Dynastie Shang auf eine Schwalbe zurückführt u. a. Die beliebte Behauptung, der Totemismus sei bei den Mongolen nicht zu finden, dürfte also doch wohl nicht aufrecht zu erhalten sein, und es ist um so weniger zu verstehen, wie sogar Frazer — der allerdings teilweise durch de Groot irregeführt worden ist — sich ihr hat anschließen können.

Die der animistischen Religion entsprechende Kultform ist auch hier der Schamanismus. Das alte China kannte zwei Arten von Schamanen; zumeist lag der Kultus in den Händen von Frauen, den sogenannten Wu, wie es ja dem mutterrechtlichen Zeitalter entspricht. Daneben gab es aber auch noch männliche Priester, die Chu oder Beter und Hi oder Seher, und in diesen haben wir vielleicht die religiösen Vertreter der Männerbünde zu erblicken. Der Kultus galt, wie wohl überall zur Zeit des Mutterrechts, der Erdgottheit, die weiblicher Natur war und nach Ausweis des Yih-king anscheinend in totemistischem Sinne als ein Tierweibchen, eine Stute, gedacht wurde. Ihr Dienst war blutig, wie es der Chthonismus wohl immer verlangt hat; Menschenopfer wurden der Erde, wie z. B. aus Angaben im Shu-king hervorgeht, noch in historischer Zeit geschlachtet, und manche Anzeichen sprechen dafür, daß mit ihnen ursprünglich auch Kannibalismus verbunden war.

Aus dem Totemismus hat sich dann der Manismus, also die Verehrung menschlicher Ahnen, entwickelt, und zwar wiederum infolge des sozialgeschichtlichen Fortschrittes, den der Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht darstellt. Der Ahnenkultus wurzelt schon in der Zeit des Matriarchats, wie denn z. B. das Chou-li noch Spuren von ursprünglichem Mutterkultus bewahrt hat. Aber bald wird dieser durch den Kultus beider Eltern abgelöst, bis zuletzt eine ausgesprochene Bevorzugung des Vaters Platz greift. Wie dann aus der Familie allmählich der Staat erwachsen ist, so hat sich der Ahnendienst mit der alten Naturverehrung verschmolzen, und zwar so, daß der Naturkultus gewissermaßen als Erweiterung des Ahnenkultus erscheint. Die ganze Natur erscheint gleichsam als eine große Familie, neben den Kult der Mutter Erde tritt die Verehrung des Himmels, der als Vater des Weltganzen verehrt wird. Sein unblutiger Kultus — der freilich auf noch unerklärte Weise später auch blutige Opfer erforderte — ging in die Hände des Staatsoberhauptes über, das ja zu

allen Zeiten den Namen des „Himmelssohnes" geführt hat, wie auch der Ahnendienst dem Familienvater zufiel und nicht mehr der Priesterkaste, deren Funktionen, wie noch heute, auf Geisterbeschwören, Regenmachen und andere niedere, aber sehr urtümliche Kulthandlungen beschränkt wurden.

Wie überall, so hat sich auch in China die Höherentwicklung der Kultur nun in den großen Flußtälern vollzogen, hier also in den Stromgebieten des Huang-ho und des Yang-tze-kiang. Aber so verschieden wie diese beiden Regionen ist auch der Lauf der Entwicklung gewesen. Nordchina ist eine große Lößebene, die ihre Bevölkerung unter den gleichen Lebensbedingungen zu einem einheitlichen Typus schuf und bald auch zu einem einheitlichen Staate vereinigte. Wie schon angedeutet, ist nun der Staat nur die Erweiterung der Familie, und wie jene durch den Ahnenkultus, so wird er durch seine analoge Staatsreligion zusammengehalten. Demgemäß entspricht dem Einheitsstaat im Jenseits die monotheistische Religionsform, an der Spitze steht, ein transzendenter Kaiser, Shang-ti, der höchste Gott, mit dem Himmel identifiziert, aber ursprünglich jedenfalls persönlich gedacht, wie schon das alte Schriftzeichen für Himmel, ein Bild des Sonnengottes, beweist. Aber wie China nie Absolutismus gekannt hat, sondern stets eine konstitutionelle Monarchie war, so ist auch der chinesische Monotheismus niemals, wenn der Ausdruck gestattet ist, „rein" gewesen. Vielmehr stuft sich um den höchsten Gott, wie die Beamten um den Kaiser, ein reiches Pantheon von Göttergestalten ab, unter denen, dem niederen Volke vergleichbar, die große Schar der Geister und Dämonen steht. Und daß die alten Chinesen auch gewußt oder wenigstens geahnt haben, daß ihr Himmel nur das ins Jenseits verpflanzte Erdenreich war, das geht z. B. aus der seltsamen Bemerkung des Li-ki hervor, nach der die Opfergaben an die Götter entsprechend den Gehältern der Beamten abgestuft waren.

Das Kaisertum China, von jeher ein Lehensreich, wurde seit dem achten vorchristlichen Jahrhundert mehr und mehr zum Feudalstaat. Die Fürsten machten sich unabhängig, jeder Staat richtete seine eigene Regierung und seinen eigenen Lokalkult ein, der Kaiser wurde immer mehr zu einer bloßen Repräsentationsfigur, einem machtlosen Schattenherrscher. Und in demselben Maße, wie das Kaiserreich zusammenbrach und in Anarchie versank, löste sich auch sein Abbild im Jenseits auf; der Monotheismus wurde zum Pantheismus. Freilich wird zu dieser Weiterentwicklung auch der kulturelle und wissenschaftliche Fortschritt erheblich beigetragen haben; denn die chinesische Philosophie erlebte gerade damals ihre erste hohe Blütezeit. Im Gefolge der furchtbaren Notstände, die die beständigen inneren Wirren, die Kriege der Feudalreiche und die Einfälle der türkischen Nomaden, denen das zerrissene China nur schwachen Widerstand zu leisten vermochte, nach sich zogen, traten eine ganze Reihe von Philosophenschulen auf, die der wirtschaftlichen und sozialen Not und dem von ihr unzertrennlichen moralischen Verfall jede auf ihre Weise zu steuern suchten. Die erfolgreiche unter ihnen war die des K'ung-tze (Kon-

fuzius), weil ihre Lehre am meisten auf historischem Boden fußte und mit der geschichtlichen Entwicklung am besten im Einklang stand. Konfuzius stützte seine Lehre nicht auf transzendente Ideen, dazu war er wie seine Zeit bereits zu vorgeschritten, sondern er begründete eine reine Vernunftreligion. Er sucht auf eine durch rein verstandesgemäßen Erwägungen begründete Ethik den Einzelnen zu vervollkommnen, um so die gesamte Gesellschaft reorganisieren zu können, und zwar auf Grund der bewährten patriarchalischen Familien- und Staatsorganisation des Altertums. Darum verlangt er auch strenge Beobachtung des Ahnen- und Staatskultus und der Riten, durch die Familie, Staat und Gesellschaft geistig zusammengehalten werden.

Ganz anders hatte sich nun die Entwicklung in Südchina vollzogen. Zwar war auch der Süden in die große kulturelle und politische Gemeinschaft des Chinesentums eingetreten, aber in dem zerrissenen Berglande südlich des Yang-tze hatte sich doch weder eine Einheitskultur noch ein Einheitsstaat ausbilden können, und viele altertümliche Formen des Lebens wie des Denkens hatten sich hier behauptet. Wir kennen die alte südchinesische Religion einigermaßen aus den Schriften, die uns Lao-tze, Lieh-tze, Chuang-tze und andere südchinesische Philosophen des sechsten bis zweiten vorchristlichen Jahrhunderts hinterlassen haben. Die älteste und merkwürdigste unter ihnen ist das Tao-teh-king, das Buch von der Gottheit und der Tugend, von Lao-tze, einem Zeitgenossen des Konfuzius, verfaßt. Auch Lao-tze wollte die Gesellschaft reorganisieren, sie aber nicht zum Altertum, sondern direkt zu den Zuständen der Urzeit zurückführen. Aus seinem großenteils auf viel älteren Gedankengängen beruhenden Werke erfahren wir, daß man auch in Südchina eine höchste Gottheit kannte, die aber nicht, wie im Norden, ein himmlischer Kaiser, sondern vielmehr ein weibliches Wesen, und zwar ein Tierweibchen, war. Es ist das Tao, das Lao-tze wiederholt bezeichnet als „das geheimnisvolle Tierweibchen; die Weltgebärerin; die Mutter alles Seins; das, was vor den Göttern da war." Er erwartet alles Heil von ihrem Dienste und von der Rückkehr zu dem von ihr gewollten Urzustand. Und dieser Zustand ist offenbar der des Mutterrechts; denn in einer patriarchalisch organisierten Gesellschaft hätten solche Gedanken unmöglich erdacht werden können. Nicht mit Unrecht hat man Lao-tze daher einen philosophischen Anwalt des Mutterrechts genannt[1]). Aber wenn auch offenbar aus einer alten südchinesischen Volksreligion hervorgegangen und somit ein Ausfluß der südchinesischen Volksseele, waren die Gedanken Lao-tzes doch zu spekulativ und unfruchtbar, um im praktischen China so ohne weiteres Aufnahme zu finden. Sie mußten erst praktischen Zwecken, der Zauberei und Alchimie, dienstbar gemacht und mit einer gehörigen Dosis populärer Vorstellungen versetzt werden, ehe sie das geistige Banner werden konnten, unter dem das Südchinesentum gegen den Norden in den Kampf zog.

[1] Vgl. besonders Martin Quistorp, Exkurs über mutterrechtliche Vorstellungen bei Lao-tze (Kap. V des obengenannten Werkes).

Das ganze vierte und dritte Jahrhundert v. Chr. ist von dem Ringen zwischen Nord und Süd erfüllt, das sich auf geistigem Gebiete in dem Kampfe zwischen Konfuzianismus und Taoismus zeigt. Die philosophischen Schriften jener Zeit, besonders die oft recht bissigen Satiren des Taoisten Chuang-tze, geben davon ein gutes Bild. Im Jahre 221 v. Chr. unterwarf der Fürst von Ts'in, nachdem er die kleinen Staaten sämtlich zertrümmert und dem Feudalwesen für immer ein Ende gemacht hatte, das Reich von Ts'u, den letzten, mächtigsten Staat des Südens, und bestieg als Kaiser Shi-huang-ti den Thron des geeinten Reiches. Aber der politische Sieg des Nordchinesentums zog zunächst noch keineswegs seinen religiösen nach sich. Shi-huang-ti war vielmehr ein Taoist und erbitterter Gegner des Konfuzianismus, gegen den er in schärfster Weise vorging. Vielleicht mochten ihm, der wahrscheinlich schon durch seine Herkunft den Tasisten nahestand, die taoistischen Phantasien mehr zusagen als die nüchterne Verstandesreligion des Konfuzius; aber sein Hauptgrund war jedenfalls der, daß er endgültig mit dem Lehenswesen aufzuräumen und jede Erinnerung an das Feudalreich der Chou und an die Vergangenheit des Landes überhaupt auszulöschen wünschte. Und der Konfuzianismus, der so zäh an der Vergangenheit hing, stand ihm dabei sehr im Wege. Der brutale Versuch, durch Verbrennung aller historischen und konfuzianischen Werke und Niedermetzlung der protestierenden Gelehrten das Andenken ans Altertum zu vernichten, hat zwar Shi-huang-ti's Namen mit ewiger Schmach bedeckt; aber im übrigen nur das Gegenteil seines Zweckes erreicht. Wenige Jahre nach Shi-huang-ti's Tode wurde die Dynastie Ts'in gestürzt, und mit dem nationalen Herrscherhause der Han gelangte auch der Konfuzianismus wieder zu Ehren und erlebte, vom Glorienschein des Märtyrertums verklärt, eine großartige Renaissance; 57 v. Chr. wurde er zur Staatsreligion erhoben. Freilich ging es dabei nicht ohne allerhand Konzessionen an den Taoismus ab, wie sich denn ein Einschlag taoistischen Geistes schon im Chung-yung, dem „Innehalten der Mitte", einem zur Ts'in-Zeit entstandenen konfuzianischen Klassiker, und noch weit stärker im berühmten Ritualbuch Li-ki beobachten läßt.

Der Kampf zwischen Konfuzianismus und Taoismus hat noch jahrhundertelang angedauert; obgleich der endgültige Sieg des Konfuzianismus nicht zweifelhaft sein konnte. Denn abgesehen davon, daß die nüchterne, klare und wissenschaftliche Lehre des Konfuzius, die sich lediglich auf die Vernunft stützt und im übrigen jeder religiösen Überzeugung freies Spiel läßt, so lange sie nur nicht am Ahnenkultus, der Grundlage des Staatswesens rüttelt — abgesehen davon, daß diese Lehre unvergleichlich höher steht, als die auf transzendenten und mystischen Ideen basierende Phantasiereligion des Taoismus — hatte der Konfuzianismus, der mit beiden Füßen auf dem festen Boden der Wirklichkeit stand, von vornherein ein unendliches Übergewicht über die in der längst unwiederbringlich dahingeschwundenen Periode des Mutterrechts wurzelnde Taoreligion. Vor allem aber behielt das Nordchinesentum seit der Han-Zeit das Übergewicht über den Süden und durchsetzte ihn allmählich auch immer

mehr mit seinen Sitten und Anschauungen. Allerdings fand der Taoismus einen Bundesgenossen am Buddhismus, der, wohl schon in den letzten Jahrhunderten der vorchristlichen Ära in China eingedrungen, 67 n. Chr. offizielle Anerkennung gefunden hatte. Indes waren die Einflüsse des Buddhismus doch im ganzen mehr äußerlicher Natur. Wohl fand seine Ethik, die großenteils mit der altchinesischen übereinstimmte und sie höchstens hier und da ergänzte, bereitwillige Aufnahme; aber im übrigen waren es hauptsächlich seine kirchliche Organisation und sein glänzender Kultus, seine farbenreiche Götter- und Paradieseslehre und nicht zum mindesten seine Ikonographie und künstlerische Kultur, die ihn in allen Schichten der Gesellschaft heimisch werden ließen. Der Buddhismus ist ja auch seinem Geiste nach tolerant und war stets bemüht, sich dem chinesischen Wesen anzupassen und seine Gefühle nicht zu verletzen. Aber seine eigentlichen pessimistischen Grundideen fanden wenig Anklang; solche Anschauungen konnten wohl in der degenerierenden Atmosphäre Indiens gedeihen, nicht aber in der gesunden Luft Chinas. Die Staatsreligion hat ihre beiden Rivalen stets ruhig gewähren lassen und ihnen nur dann, wenn sie sich zu politischen Exzessen hinreißen ließen und ihre Klöster zu Brutstätten gefährlicher Verschwörungen machten, energisch den Daumen aufs Auge gedrückt. Indessen hat man außer der unausbleiblichen Verachtung von seiten der Gelehrten- und Beamtenwelt ihnen stets ein gewisses Mißtrauen entgegengebracht, das sich gegen ihre im Grunde sozialistischen und für Staat und Gesellschaft bedenklichen Tendenzen richtete, wie schon Han Yü, der große Vorkämpfer des Konfuzianismus im 8. Jahrhundert, betont. Aber im Volke, für das K'ung-tzes reine Vernunftreligion allein zu hoch stand, haben sie neben dieser eine bleibende Stätte gefunden. Eine größere Rolle hat der Taoismus nur noch einmal gespielt, als im 12. Jahrhundert die Mongolen ganz Nordchina erobert hatten, der Schwerpunkt des Reiches in den Süden verlegt wurde und Südchina für kurze Zeit wieder die politische und geistige Führung bekam. Allein dieses letzte Aufflackern war nur von kurzer Dauer; schon bald re-organisierte sich der Konfuzianismus wieder, und sein System, von Chu Hi Ende des 12. Jahrhunderts formuliert, hat seit der erneuten Einigung des Reiches sechshundert Jahre lang unumschränkt, wenn auch keineswegs ganz unangefochten, in China geherrscht. Gewiß hat dieses System seinerseits auf die Erstarrung der chinesischen Kultur zurückgewirkt; aber es darf auch andererseits nicht vergessen werden, daß es zu ihrer bewundernswerten Kräftigung und Konsolidierung auch sein volles Maß beigetragen hat. Erst seit der beginnenden Erneuerung Chinas im 19. Jahrhundert hat sich, wohl unter indirektem europäischem Einfluß, eine neue Richtung herausgebildet, der sogenannte Reform-Konfuzianismus. Er ist bestrebt, mit dem System der Überlieferung, das sich schon seit der Han-Zeit an die Lehre K'ung-tze's ankristallisiert und sie seit Chu Hi fast gänzlich überwuchert hatte, zu brechen, unmittelbar auf die alten Klassiker selbst zurückzugehen und ihre Prinzipien den

modernen Verhältnissen anzupassen[1]). Der Reform-Konfuzianismus, von dessen Begründern hauptsächlich der 1856 verstorbene Literat Wei Yüan zu nennen wäre und dessen hervorragendster Vertreter jetzt der bekannte Gelehrte und Politiker K'ang Yo-wei ist, dürfte allein Aussicht haben, die Religion des zukünftigen China zu werden, wie auch seine 1913 vollzogene Anerkennung als Staatsreligion beweist. Denn er allein hat in China historischen Boden unter den Füßen, er allein entspricht den Bedürfnissen des Chinesentums und seines staatlichen und gesellschaftlichen Organismus. Neben ihm hat wohl keine andere Religion in China irgendwelche Aussichten. Taoismus und Buddhismus werden zwar jedenfalls auch weiterhin bestehen bleiben und weiterhin der Erbauung jener Volksklassen dienen, für die K'ung-tzes Lehre allein zu hoch steht, aber eine größere Zukunft dürfte ihnen kaum beschieden sein, trotz der Förderung, die dem Buddhismus von Japan aus zu teil wird. Noch weniger Aussicht haben die fremden Religionen in China, der Islam und das Christentum. Beide sind seit über zwölfhundert Jahren in China ansässig, beide sind, soweit sie sich selbst keine Übergriffe zuschulden kommen ließen, niemals behelligt oder benachteiligt worden, und doch haben sie beide, trotz aller Propaganda, nur geringe Erfolge zu verzeichnen und üben auf Leben und Denken der Gesamtbevölkerung keinen Einfluß aus. Das liegt natürlich vor allem daran, daß sie in China Fremdkörper ohne historische Berechtigung und für Chinas Verhältnisse unpassend und unbrauchbar sind; aber auch daran, daß sie beide mit transzendenten Ideen arbeitende Phantasiereligionen sind und somit tiefer stehen als die reine Vernunftreligion des Konfuzius. Ihre Annahme würde mithin einen kulturellen Rückschritt darstellen. Dazu ist aber in China, zumal heute, unter Einfluß des modernen Europa, weniger Aussicht denn je. Und gerade das Beste, was Europa China geben kann, seine Wissenschaft, ist mehr als alles andere dazu berufen, den Konfuzianismus zu stützen und zu kräftigen; denn er ist vielleicht die einzige bis jetzt bestehende Religion, mit der sie restlos vereinbar ist.

[1] Vgl. besonders Chen Huan-chang, The economic principles of Confucius and his school. New York 1911.

DIE ENTWICKLUNG DER GEWANDDARSTELLUNG IN DER OSTASIATISCHEN PLASTIK.

VON CURT GLASER.

II.

Das 9. Jahrhundert, das in der japanischen Zeitbenennung ungefähr mit der Jōganepoche zusammenfällt, ging nicht den Weg, der in den reifsten Schöpfungen der Tempyōzeit vorgezeichnet schien. Es fand eine Neuorientierung statt, die nicht restlos aus der inneren Logik eines künstlerischen Werdeprozesses zu deuten ist, deren Motive vielmehr in den allgemeinen kulturellen Bedingungen der Zeit verankert sind.

Der Einfluß Chinas auf Japan war niemals folgenreicher als im Verlaufe des 9. Jahrhunderts, niemals waren die Fahrten der Priester von Japan nach dem Festlande bedeutungsvoller als jetzt. Kōbō Daishi ist der erste Vertreter dieser neuen Zeit. Zahlreiche andere folgten ihm. Der Shingonsekte, die er in Japan begründete, schloß sich die Tendaisekte an, deren Stifter Dengyō Daishi war[1]. Mit ihnen wurden die neuen Geheimlehren, die Pu-kung ein Jahrhundert zuvor von Indien nach China verpflanzt hatte, nun auch in das Inselreich übertragen. Brahmanisches Formelwesen hatte den Buddhismus in Indien langsam durchsetzt. Ein umständlicher Symbolismus kommt auf. Die Mudra wird jetzt erst festgelegt, die typische Haltung der Hände, an der die Gläubigen die Gottheit erkannten.

Einer freien Entwicklung der Kunst konnte diese neue Stimmung nicht günstig sein. Wohl brauchte der Kultus eine noch größere Zahl von Heiligenbildern als zuvor. Aber er wollte die kanonische Form und widersetzte sich der eigenen Schöpfung der Bildner. Indien übte aufs neue aus der Ferne seine Macht durch eine streng archaisierende Kunst.

Das Kultbild ist nicht Darstellung, sondern Stellvertretung der Gottheit und damit Gegenstand anbetender Verehrung. Statuen werden in Schreinen verschlossen, und die Unsichtbarkeit erhöht die Heiligkeit. Fremdheit und Alter verleiht dem Idol die höchste Würde. Aus Indien bringt man aufs neue das Bild des Sakyamuni, und man glaubt das altberühmte Werk zu besitzen, das König Udayana fertigen ließ. Eine in Indien nicht ganz seltene Form, die aus der Gandārakunst abgeleitet war, findet jetzt ihren Weg nach China, gibt hier die Anregung zu einem allgemein archaisierenden Stile.

[1] Vgl. S. Taki: Buddhism and Japanese Art Kokka 230 ff. 1909.

Abb. 17. Shaka, Holz, Seiryōji.

Der Shaka des Seiryōji [1] (Abb. 17), dessen Berühmtheit durch die Zahl seiner Repliken [2] nicht minder als durch das Wundermärchen, das sich an ihn heftet [3], bestätigt wird, ist das charakteristischste Beispiel. Ein Zauberstab scheint die freien Falten wieder zum Ornament geordnet zu haben. Sie sind nicht mehr flach wie ehemals, und die Anlage der Statue mit den seitlich lang über die Arme herniederhängenden Gewandenden ist weit entfernt von der echt archaischen Formgebung. Auch die treppenförmigen Säume fehlen. Denn die Gewandstoffe haben ihre Eigenplastik nicht verloren. Aber fast symmetrisch baut sich die lineare Zeichnung wieder auf.

Die kleinen Figurenschreine, die gewöhnlich mit Kōbō Daishi in Verbindung gebracht werden [4], und von denen mehrere sich in den Tempeln des Kōyasan erhalten haben, sind weitere Beispiele dieses Stiles. Die Zickzackfalten, in die sich der über den Sitz des thronenden Buddha herabhängende Stoff zusammenschiebt, zeigen ebenfalls diese neue Freude am Ornament, das nun nicht mehr als der natürliche Ausdruck eines archaischen Formwillens entsteht, sondern mit Bewußtsein dem freien Spiel eines plastisch organisierten Stoffgeschiebes entgegengesetzt wird.

Alle Werke, deren chinesischer Ursprung durch gute Tradition beglaubigt wird, haben teil an dieser Umformung. So die Kokuzō des Tōji (Abb. 18 [5]), die Ewun im Jahre 847 nach Japan gebracht haben soll. Die lebendige Gliederung des Gewandes solcher Sitzfiguren, wie sie die frühere Zeit nicht müde geworden war, weiterzubilden und abzuwandeln, ist nun verpönt. In starrem Schematismus legen sich die einfachen, brettharten Falten, und kaum eine leise Variante unterscheidet eine der fünf Gottheiten von der anderen.

[1] Abb.: J. T. 315; S. R. XVII, 6; K. 236.

[2] Z. B. im Tōshōdaiji, Mimurodo, Gokurakuji, Enmyōji (Abb. N. S. III, 71).

[3] Kein Geringerer als Motonobu hat es illustriert. Die Rollen werden ebenfalls im Seiryōji verwahrt. Die Legende erzählt, wie das altindische Buddhabild nach China gebracht wurde. Unterwegs ereignen sich manche Wunder. So trägt z. B. die Statue den Priester selbst auf ihrem Rücken über die Berge. Der Priester Chōnen ließ sie kopieren, und diese Kopie gelangte im Jahre 986 nach Japan.

[4] Das Hauptstück der Art im Kongobuji, Kōyasan. Abb.: J. T. 256; S. R. VIII, 4; andere im Fumonin, Kōyasan. Abb.: J. T. 259—260 und in Itsukushima. Abb. J. T. 257; K. 111.

[5] Abb. J. T. 251—253; S. R. I, 24. In diese Kategorie gehört auch der Miroku des Murōji. Abb.: J. T. 254, K. 245; N. S. I, 58.

Der japanische Meister, der im Jahre 893 eine freie Replik der fünf Statuen[1] (Abb. 19) schuf, konnte sich nicht zu der gleichen Schärfe entschließen. Seine Falten bleiben weicher. Aber die strenge Gleichform wird auch ihm zum Gesetz. Der Typus der Jōganplastik ist damit gegeben. Es wäre aber sehr falsch, aus einer solchen Gegenüberstellung allein den Schluß auf eine national-japanische Begründung der charakteristischen Abwandlungsformen des Stiles dieser Epoche zu ziehen. Die typische Formengebung der Jōganzeit läßt sich unschwer bis in den letzten Abschnitt der Tempyōperiode zurückverfolgen. Die Statuen des Daianji[2], die noch im 8. Jahrhundert entstanden sind, zeigen die gleichen wulstigen Falten in symmetrischer Ordnung, die gern in Schlangenlinien gewellten Ränder, die dicken und schwer hängenden Gewandstoffe, die später als charakteristische Merkmale im 9. Jahrhundert begegnen[3]. Man spricht in Japan von einem eigenen Daianji-Stil. Daß dieser aber nichts anderes ist als der Beginn einer neuen Phase der skulpturalen Entwicklung ostasiatischer Kunst, die sich nicht in Japan, sondern in China vollzieht, beweisen die Werke der chinesischen Meister, die den Statuenschmuck des Tōshōdaiji besorgten.

Abb. 18. Kokuzō, Holz, Tōji.

Ihr Werk bezeichnet die Stilstufe, die der vollendeten Ornamentalform jener Skulpturen vorangeht, die im Anfang des 9. Jahrhunderts nach Japan gelangten.

[1] Die Godaikokuzō im Jingoji. Abb.: J. T. 273—274; S. R. IX, 4; N. S. II, 27.
[2] Vor allem die Fukukensaku. (Abb.: J. T. 245; N. S. III, 21).
[3] Vgl. z. B. die Bodhisattvastatue des Tōshōdaiji (Abb.: J. T. 263).

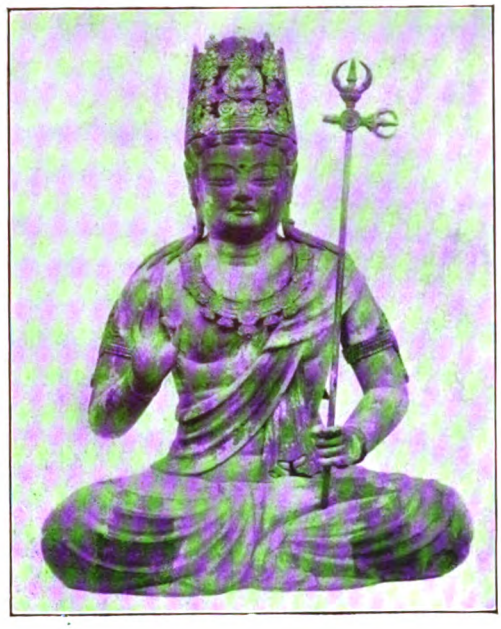


Abb. 19. Kokuzō, Holz, Jingoji.

Zum ersten Male ist ein Gegensatz dieser Importware zur heimischen Produktion festzustellen. Wenn aber der Schluß auf das Einsetzen einer umfangreicheren Betätigung eingeborener Werkleute hieraus gezogen werden darf, so ist damit keineswegs notwendig die weitere Folgerung auf einen wesentlich national-japanischen Charakter ihrer Arbeit gegeben. Im Gegenteil mag ihr Eintreten den Beginn einer Stagnation bedeuten, da nun eine Isolierung von der festländischen Entwicklung sich vollziehen konnte.

Jedenfalls läßt sich das charakteristische und merkwürdig einförmige Gewand der Jōganskulpturen ohne Schwierigkeit aus den chinesischen Werken des Tōshōdaiji herleiten, die in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstanden sind. Der Shaka des Murōji[1] ist die unmittelbare Weiterbildung des großen Yakushi[2], der dem Chinesen Shitaku (oder Nyohō) zugeschrieben wird. Die Veränderungen des Kopisten bewegen sich im Sinne einer Schematisierung, die in der allgemeinen Tendenz der späten T'angkunst begründet ist. Aber anstatt deren Schärfe zu folgen, übertreibt er die Rundung seines Vorbildes nochmals. Seine Falten werden wulstig, verwandeln sich in bandförmige Auflagerungen von flachem oder halbrundem Querschnitt. Eine Vorliebe für wellenförmige Bewegung der Gewandsäume vervollständigt die zumeist absichtlich plumpe Erscheinung dieser Statuen, die bisweilen nahe an die Grenze des Manierismus rührt.

Die Falte wurde wieder zum ornamentalen Schmuck, wie sie es in alter Zeit gewesen. Der Geschmack an den überreichen Bildungen mit symmetrisch hängenden, feingefalteten Bändern und zierlichen Ketten und Geschmeiden ist wiedergekehrt. Ein während des ganzen Verlaufes der Heianzeit besonders beliebter Typus der elfköpfigen Kwannon beweist die Vorliebe für solche archaisierende Reize, denen die reife Kunst des 8. Jahrhunderts den anderen Reichtum eines frei bewegten Faltenwerks entgegenzustellen wußte. Das chinesische Urbild, das in der neunköpfigen Kwannon des Hōryūji[3] (Abb. 20) erhalten blieb, gibt den erwünschten Ausgangspunkt

[1] Abb. K. 244.
[2] Abb.: K. 168; N. S. III, 51.
[3] Abb.: J. T. 255; S. R. III, 5; N. S. I, 57 und III, 13.

des Typus. Die zierliche Statuette ist stilistisch den fünf Göttern des Tōji näher verwandt als irgendein anderes Werk. Sie hat die gleiche Schärfe der symmetrischen Faltenzüge, die weder in den wulstigeren Bildungen der Jōganzeit noch in den feiner und zierlicher gezogenen Graten der Fujiwaragewänder eine genaue Analogie finden.

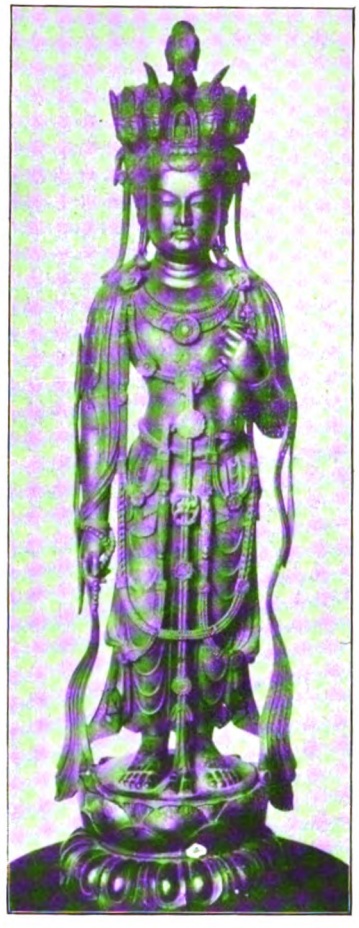


Abb. 20. Kwannon, Holz, Hōryūji.

Der Typus als solcher begegnet auch in Japan mehrfach[1]. Aber nirgends ist er mit der ganzen ornamentalen Pracht dieses fremdartigen Wunderwesens ausgestattet, das in dem Schmuck seiner Bänder und Geschmeide die Verwandtschaft mit den Spätwerken indischer Plastik unverkennbar zur Schau trägt. Nachahmungen verschiedensten Grades sind in Japan entstanden, keine von ihnen allerdings so sklavisch und doch so wenig stilsicher an das Exemplar des Hōryūji gebunden wie eine Statuette, die ein Kunsthändler in Nara[2] als zweifelhaften Schatz hütet.

Die japanische Kunst bildet eine Kreuzung des strengeren Typus der neuchinesischen Plastik mit einer beweglicheren Form, die offenbar früher nach dem Inselreich übertragen worden war. Ihr Urbild ist die vielumstrittene Statue des Hokkeji[3] (Abb. 21), die von der Überlieferung als Werk der Tempyōzeit bezeichnet, der neueren Forschung manches Kopfzerbrechen bereitet hat und heute mit Vorliebe möglichst weit hinabdatiert wird. Der Ansatz in die späte Fujiwarazeit löst aber das Rätsel keineswegs, da das reiche und bewegliche Faltenwerk in dieser Epoche nirgends eine Analogie fände. Andererseits sind alle Motive der an Qualität außerordentlich hochstehenden Statue in zahlreichen, geringeren Abwandlungen variiert und weitergebildet. Von der schönen elfköpfigen Kwannon des Kwannondō[4], die ein charakteristisches Werk der Jōganzeit ist, reicht die Reihe bis weit in die Fujiwaraepoche hinab. Erst die Kamakurazeit bildet ein neues Ideal, das sich von

[1] Z. B. die Statuette des Riōsenji (Abb. N. S. I, 56). Dagegen vielleicbt selbst noch chinesischen Ursprungs die des Museums in Tokyo (Abb.: K. 20, N. S. V, 90—91).

[2] Abb.: N. S. III, 18—20. Besonders genau und doch ärmlich kopiert ist die Rückseite des Gewandes.

[3] Abb. : J. T. 303—305; S. R. II, 3; K. 121; N. S. I, 63.

[4] Abb.: J. T. 278—279; S. R. V. 7. Diesem sehr ähnlich das Stück bei Herrn Hara in Yokohama. Abb.: S. R. XIX, 3; K. 224.

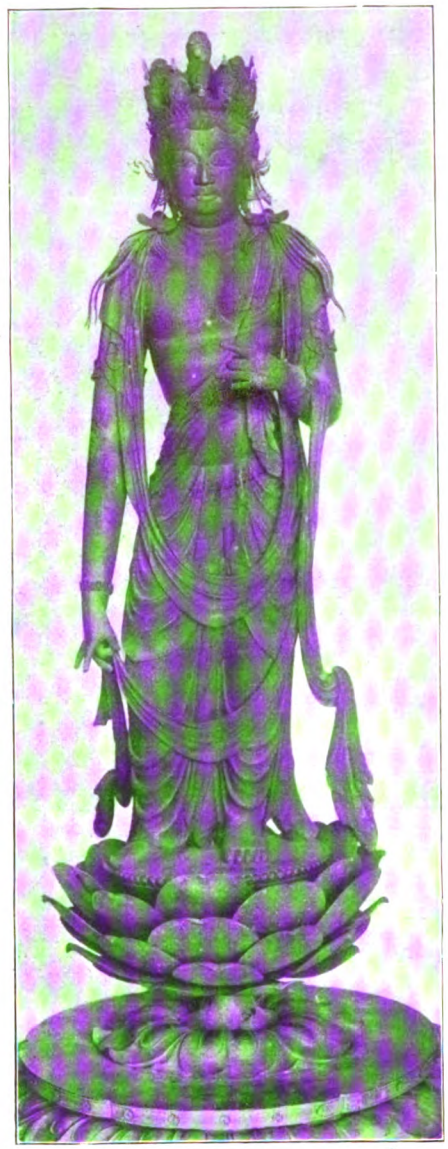


Abb. 21. Kwannon, Holz, Hokkeji.

dem Prototyp des Hokkeji aber nochmals weiter entfernt. Und andererseits bleibt diese Jūichimen-Kwannon zur Zeit des Überganges von der Tempyō- zur Jōganperiode nicht ganz so isoliert, wie man gewöhnlich meint. Es gibt eine kleine Gruppe eng zusammengehöriger Werke, zu denen wir den Jizō des Tachibanadera[1] und den Yakushi des Jingoji[2] (Abb. 22) rechnen möchten, die den Stil des 8. Jahrhunderts zu einer neuen Feierlichkeit, einer großartig sakralen Würde weiterzubilden suchen, noch ohne ganz in ein archaisierendes Ornament zu verfallen. Der Zauber einer fremdartigen Schönheit ruht über diesen Werken. Die Bildner schwelgen in einer Fülle sich häufender Faltenzüge, die im einzelnen nirgends über den Formenschatz der Kunst des 8. Jahrhunderts hinausweisen, im besonderen der charakteristischen Bildung der Jōgangewandung folgen, in ihrer Gruppierung aber einen eigenen Stil bedeuten. Die Ränder schlängeln sich frei nach der Tiefe, rollen sich zu schön bewegten Spiralen. In dichten Röhrengeschieben hängen die Gewänder, und in langen Folgen paralleler Bogen bauschen sich die Stoffe, wo sie sich über den Armen oder vor den Knien zusammenschieben[3].

Wie die letzten Ausläufer dieser besonderen Stilgruppe erscheinen die Shō-Kwannon des Daigoji[4] und der Jizō des Kōryūji[5]. Die edle

[1] Abb.: J. T. 265.
[2] Abb.: J. T. 264; S. R. VII. 6.
[3] Die symmetrische Ordnung, die schon in der barocken Fülle dieser Gewandung sich ankündigt, kann angeregt sein durch das Beispiel der neuen Werke aus der späten T'angzeit, ist aber möglicherweise als Vorbereitung dieser strengeren Stilisierung zu deuten. Die Entscheidung wäre wichtig, da im letzteren Falle diese Werke ein bedeutungsvolles Übergangsstadium darstellen würden, aber sie ist auf Grund des zugänglichen Materials nicht mit Sicherheit zu treffen.
[4] Abb.: J. T. 310.
[5] Abb.: K. 156.

Würde der Vorbilder ist verloren. Zumal das Gewand der Shō-Kwannon ist aufgewühlt durch Falten und Fältchen und will eine Fülle vortäuschen, die doch die Ökonomie einer sicheren Organisation vermissen läßt. Erweisen sich diese Werke trotz ihres abweichenden Charakters als unverkennbare Erzeugnisse der Jōgan-kunst Japans, so wird der chinesische Ursprung der originalen Erzeugnisse dieses eigenartigen Sonderstiles dadurch nur um so näher gelegt. Der Gegensatz zu den typischen Kultbildern der Tantrasekte, wie sie zur Zeit des Kōbō Daishi nach Japan gelangten, vermag diese Annahme nicht zu widerlegen. Wir wissen noch viel zu wenig von der Kunst der Meister, die in der späten T'angdynastie tätig waren, um ihr Werk allein auf die Formel jenes anderen Ideales abziehen zu dürfen, das sich in den Kultbildern der neuen Geheimsekten äußerte. Für Japan im besonderen wird erst dieses zur Grundlage einer nationalen Kunst, die während der drei Jahrhunderte der Fujiwarazeit ohne eine merkliche Entwicklung nach einmal geformten Typen weiterarbeitet. Ihr Vorbild bleibt das Werk jener Meister der späteren T'angzeit, die das Götterideal der Geheimsekten geschaffen hatten. Jetzt erst scheiden sich die Wege der chinesischen und japanischen Kunst. Denn während diese in übernommenen Formen verharrt, ist für jene eine uns heute noch unsichtbare, erst in ihren Folgeerscheinungen späterer Zeit wieder greifbar werdende Entwicklung vorauszusetzen. Erst die Fujiwarazeit bringt auch den Namen eines japanischen Meisters, der als Bildhauer hohen Ruhm genießt. Es ist Jōchō 定朝, dessen gefeiertes Werk in dem Amida des Hōwōdō[1] (Abb. 23) erhalten blieb. Mit ihm war um die Mitte des 11. Jahrhunderts der Prozeß der Assimilierung des Idealbildes der späteren T'angmeister endgültig vollzogen.

Abb. 22. Jakushi, Holz, Jingoji.

Hier ist die vollkommene Beruhigung, die der neue Glaube wollte. Wie ein müdes Wasser glätten sich die Falten. Sie sind nicht eigensinnig archaisierend zu einem Ornament gezwungen. Aber von dem frischen Leben der Tempyōzeit ist in diesen sanften Kurven nicht mehr ein Rest. Gegenüber dem unter dicken Stoffalten versunkenen, beinahe gewalttätigen Miroku des Tōdaiji[2] bezeichnet dieser Amida das milde Ideal der Fujiwarakunst. Er gewann in der Folgezeit kanonische Geltung,

[1] Abb.: J. T. 313; K. 172; N. S. IV, 49. [2] Abb.: J. T. 266—267; K. 31.

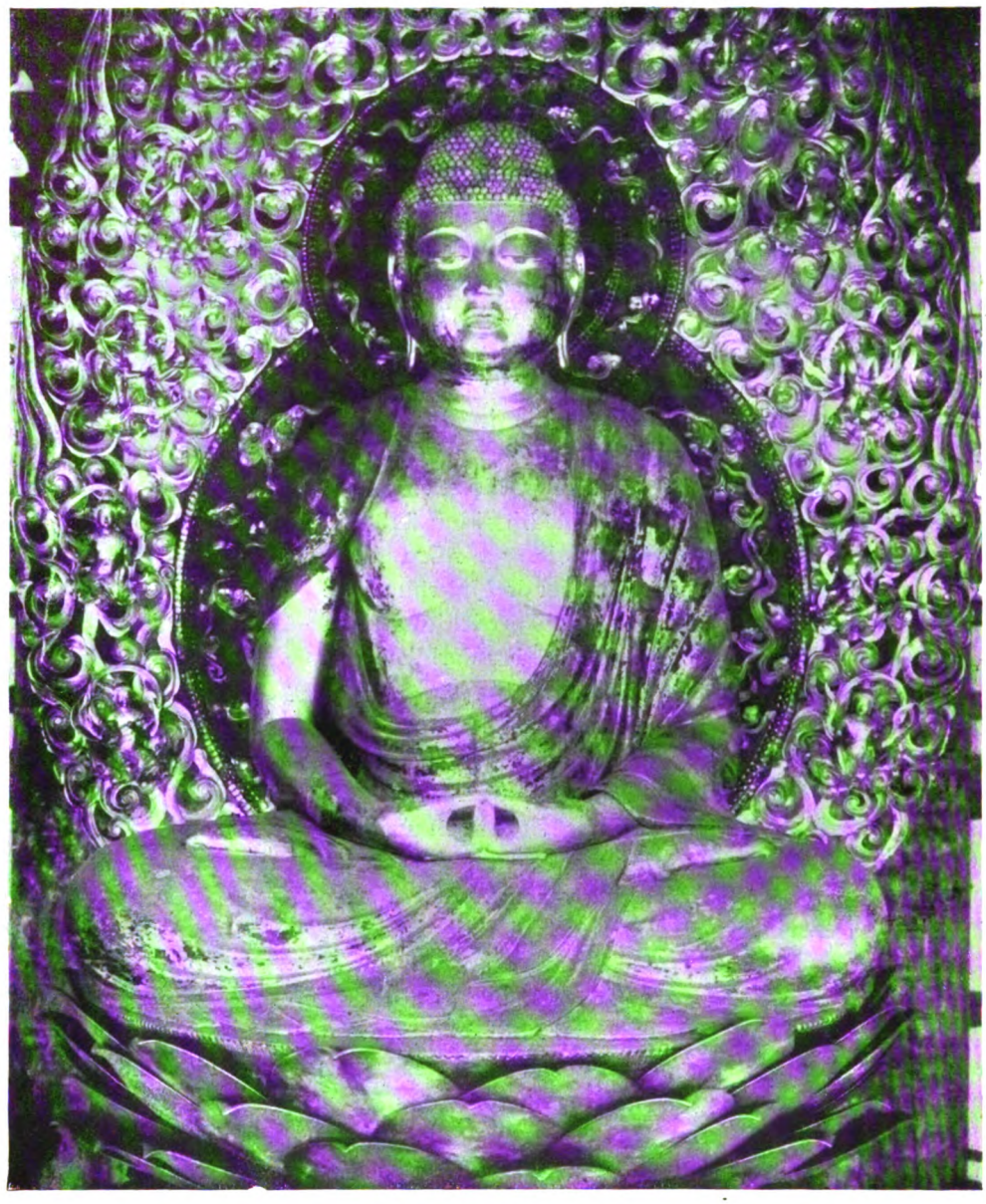


Abb. 23. Jōchō, Amida, Holz, Hōwōdō, Byōdōin.

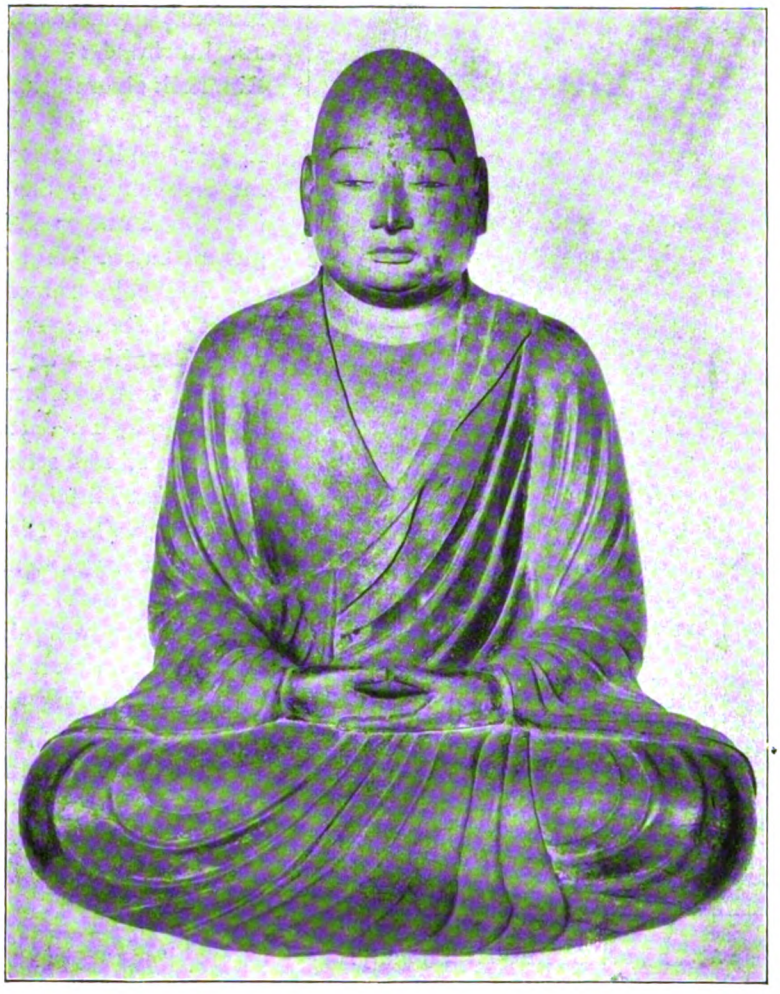


Abb. 24. Porträt des Chishō Daishi, Holz, Onjōji.

nicht nur in offenkundigen Wiederholungen wie dem Amida des Hokongōin[1], der im dritten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts entstanden ist, sondern ebenso in den zahlreichen Abwandlungen zur Darstellung anderer Gottheiten, die sich im wesentlichen nur durch die verschiedene Mudra unterscheiden[2]. Der Sinn für die ornamentale Schönheit gleichförmig gezogener Falten ist aufs neue erwacht, und wenn auch die einmal gefundene plastische Bedeutung des Gewandes nicht wieder vergessen wird, so ist doch die Sorge um die räumliche Funktion und ihre Klarstellung nicht mehr das erste Gesetz, bleibt vielmehr dem ruhenden Gleichmaß einer einheitlichen Gesamtkonzeption untergeordnet.

Ein Tempyōgewand wirkt aufgeregt und fast überlebendig neben der Anlage einer Fujiwarastatue. Die Körperhülle führt nicht mehr ein Eigenleben, darf nicht mehr in selbständigen Faltenzügen die Gestalt umspielen. Die Ruhe der geschlossenen Komposition verlangt Unterordnung aller Teile. Die Sitzfigur des Miroku im Tōkyō-

[1] Abb.: J. T. 336.

[2] Angeführt seien hier nur die Amidastatuen des Seiryōji (Abb.: K. 148), des Jōruriji (Abb.: N. S. II, 35), des Chūsonji (Abb.: N. S. III, 45), des Jizōin (Abb.: Kōya 63).

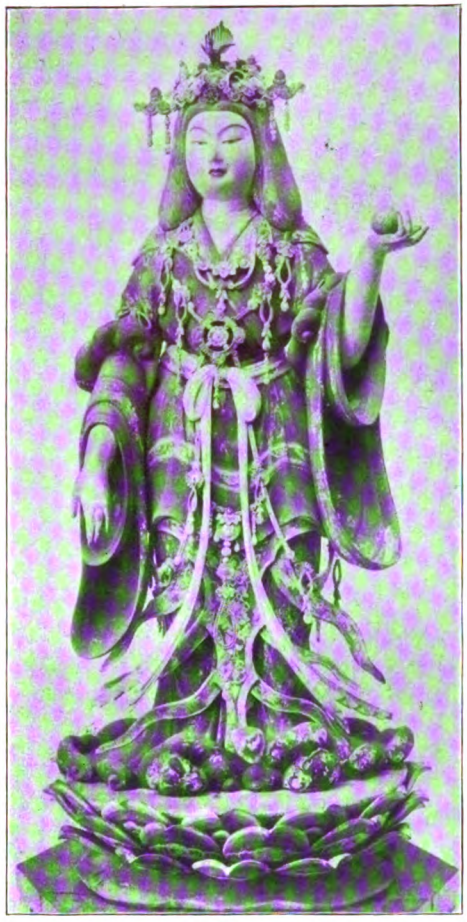


Abb. 25. Kichijōten, Holz, Jōruriji.

Museum[1] (die dort sicher falsch in das 10. Jahrhundert datiert wird) macht den Eindruck einer überlebendigen Früh-Renaissance neben der abgeklärten Ruhe eines klassischen Kunstwerkes von der Art des Jizō im Sempukuji[2], das sich durch die ganz übereinstimmende Körperhaltung besonders gut zu einem Vergleiche eignet.

Die edle Gemessenheit dieser Kunst, deren reinste Blüte vielleicht die Ichijikinrin des Chūsonji[3] zu heißen verdient, hat nichts gemein mit der archaischen Strenge der Hakuhōzeit, zu deren Idealen die Plastik zurückzukehren scheint. Dort suchte man nach einem Mittel, das man hier beherrscht. Dort war ein natürliches Streben nach Freiheit, die man jetzt meidet, da eine strenge Klarheit zum obersten Gesetz wurde.

Niemals war die Formensprache in ähnlicher Weise an feste Normen gebunden. Fast Zug um Zug gleicht sich die Faltenanlage von Werken, die sicher den verschiedensten Ateliers entstammten. Nicht in freien Erfindungen, sondern in der gemessensten Führung der vorgezeichneten Linien erweist sich die Hand des Meisters. Die Godai-Kokuzō des Jingoji und die Nyōirin des Kanshinji[4] mögen in der gleichen Werkstatt entstanden sein. Aber auch ein sicher fremdes Werk wie die schöne Skulptur des fernen Chūsonji steht ihnen unmittelbar nahe, und mit ihr zahlreiche andere.

Selbst das Porträt, das in seiner Gesamtanlage während des 8. Jahrhunderts so mannigfache Individualisierung erfahren hatte, fügt sich dem strengeren Stilgesetz der Zeit. Vergleicht man die lebensvollen Bildnisstatuen der Tempyōpriester mit Beispielen späterer Epochen wie dem Monju des Tōji[5], dem Chishō Daishi des Onjōji[6]

[1] Abb.: K. 33; O. Z. I, 421.
[2] Abb.: J. T. 338.
[3] Abb. J. T. 341; S. R. V, 9; K. 219; N. S. III, 58.
[4] Abb.: J. T. 275—277.
[5] Abb.: J. T. 282; K. 98.
[6] Abb.: J. T. 300; Chishō starb 891.

(Abb. 24), so lassen sich die allgemein gewonnenen Stildefinitionen unschwer auf diese besonderen Beispiele übertragen. Der Jōgancharakter des Monju zeigt sich in den ruhig hängenden, wulstigen Falten ebenso wie der Fujiwarastil des Chishō Daishi in den flach gelegten und mit liebevoller Sorgfalt zum Ornament gebreiteten Zügen der Gewandung. Daß der Rōben des Tōdaiji[1] in diesen Zusammenhang gehört und nicht in der Tempyōzeit entstanden sein kann, ergibt der Vergleich ohne weiteres, obwohl die Faltenanlage komplizierter ist und nicht ganz die vornehme Zurückhaltung des reinsten Fujiwarastiles wahrt.

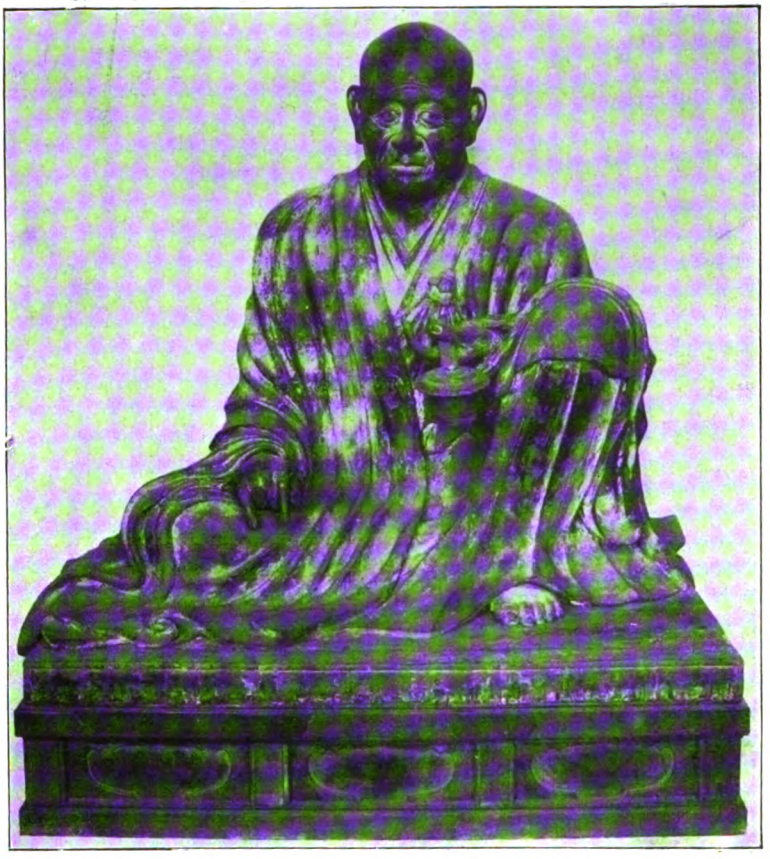


Abb. 26. Kōkei: Einer der Patriarchen der Hossōsekte, Holz, Kōfukuji.

Ebenso leicht ist die Erkenntnis des Jōganstiles in der Hachiman-Statue des Yakushiji[2]. Ob in der zugehörigen Nakutsushime[3] die Erinnerung an eine altertümliche Tonplastik lebendig blieb, ist schwerer zu entscheiden. Jedenfalls liegt diese in den späteren Erzeugnissen der Shintoskulptur[4], die an die Hōryūjistatuetten anzuschließen sind, deutlich zutage. Es scheint, daß man noch nicht auf den Gedanken kam, in die Wiedergabe des Nationalkostüms die ursprünglich fremdländische Faltenbildung einzutragen. Noch immer gilt die Falte als ein Teil der

[1] Abb.: J. T. 268; K. 160; S. R. VI, 4.
[2] Abb.: J. T. 298; K. 220; N. S. II, 37.
[3] Abb.: J. T. 299; K. 112; N. S. I, 64.
[4] Z. B. im Hiyoshi-Schrein in Sakamoto. Abb.: T. S. I, 8.

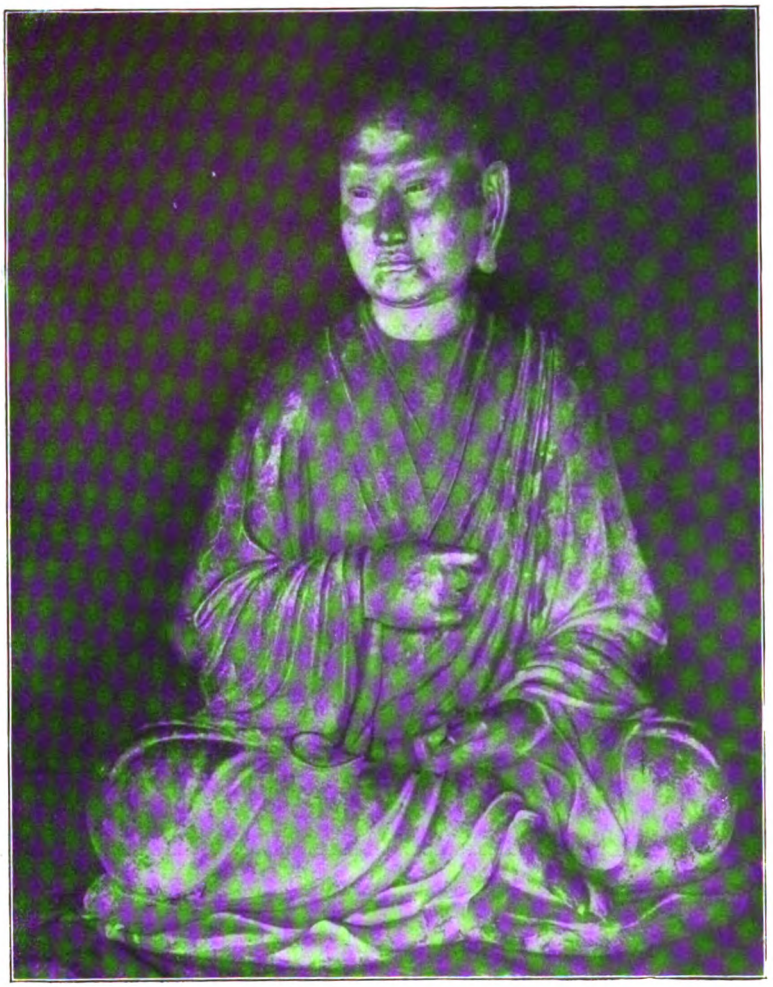


Abb. 27. Lohan aus China, Ton.

Tracht. Der Reiz einer archaisierenden Strenge kam dem allgemeinen Geschmack der Zeit entgegen, obwohl dieser Figurentypus seine Vorbilder einem total anders gearteten Kreise entlehnte. Auch die schöne Kichijōten des Jōruriji[1] (Abb. 25) gehört in diesen Zusammenhang. Die Japaner sprechen hier gern von einem besonderen Narastil im Gegensatz zu der typischen Form der Fujiwaraplastik, die in Kyōto heimisch ist. Was damit gemeint ist, zeigt die andere Kichijōten des Kuramadera[2] noch deutlicher. Sie ist die Weiterbildung der rein chinesischen Gewandstatue, wie sie in den Begleitgottheiten des Sangatsudō und Tōshōdaiji erhalten sind. Auch von diesen führt die Reihe hinauf bis zu der alten, nationalen Tonplastik der Chinesen. Daß Nara jetzt nicht mehr das Zentrum der Entwicklung war, und der Anschluß an ältere Vorbilder hier leichter erklärlich ist, mag ebenfalls wahr sein. Der Geschmack der Zeit offenbart sich aber gleicherweise in der ruhenden Komposition einer fast symmetrischen Anlage und in dem reichen Schmuck von Bändern und Geschmeide, der die Statue des Jōruriji zu einem ostasiatischen Gegenstück des indischen Kwannontyps des Hōryūji macht.

[1] Abb.: J. T. 335; S. R. VI, 5; K. 75; N. S. I, 65; T. S. II, 9.

[2] Abb.: J. T. 334.

Soviel jedenfalls ist wahr, daß ebenso wie der Stil der Tempyōzeit wesentlich an Nara gebunden ist, als an die Hauptstadt Japans während des 8. Jahrhunderts, so die Fujiwaraplastik im allgemeinen ihren Ursprung auf die Klöster Kyōtos zurückführt, des alten Heian, das Nara nach der kurzen Zwischenzeit von Nagaoka im Jahre 794 als Sitz der Zentralregierung ablöste. Nach der Übergangsperiode des 8. Jahrhunderts folgen dort 300 Jahre relativ ruhiger Auswirkung einer klassischen Formensprache, deren Höhe genau in der Mitte des Zeitraumes mit dem Werke des Jōchō erreicht war. Von einer eigentlichen Entwicklung ist nun nicht mehr die Rede. Erst ein Ortswechsel scheint der Kunst einen neuen Impuls zu geben. In den Klöstern von Nara, die während der kriegerischen Wirren der Heikezeit arg mitgenommen worden waren, entstand mit dem Beginn der Kamakurazeit wieder ein reges künstlerisches Leben[1]. Und es könnte in der Tat so scheinen, als sei nach den vier Jahrhunderten der Heianperiode die alte Narakunst nun wieder aus langem Dornröschenschlaf zum Leben erwacht.

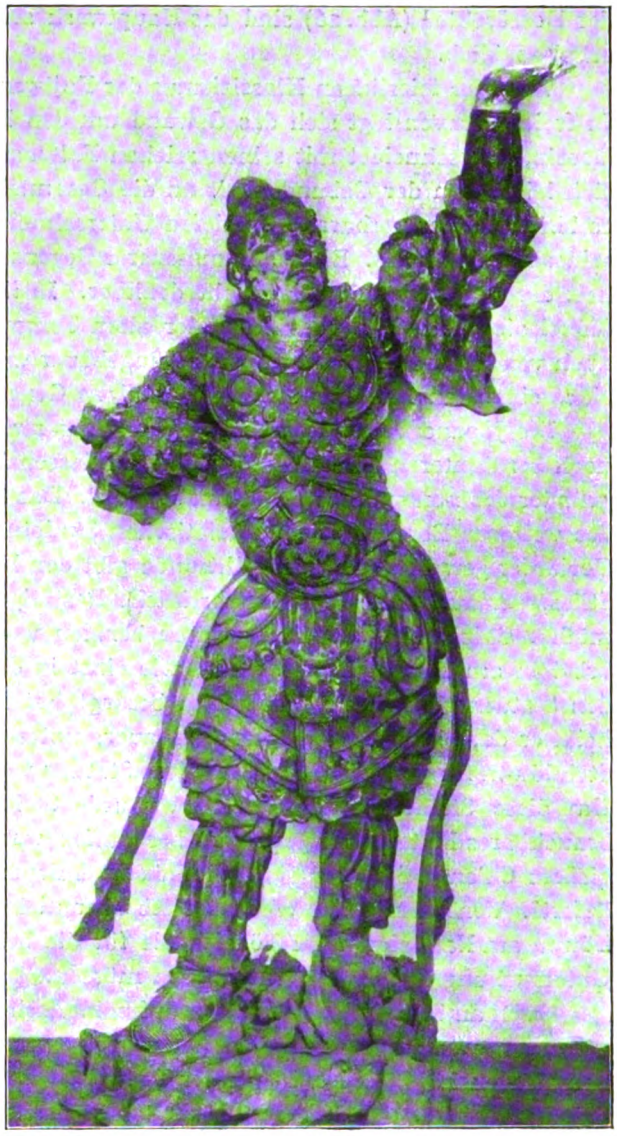


Abb. 28. Kōkei: Einer der Shitennō, Holz, Kōfukuji.

Kōkei ist der Name ihres Ritters. Mit ihm tritt die erste greifbare Persönlichkeit im Bereiche der japanischen Plastik auf. Die Porträtstatuen der sechs Patriarchen

[1] Vgl. Kōsaku Hamada: Japanese fine Arts of the Kamakura Period, III. Sculpture. K. 239. 1910.

der Hossōsekte[1] (Abb. 26) sind das Hauptwerk seiner Hand, das bis auf unsere Zeit erhalten blieb.

Von dem feierlichen Klassizismus der Fujiwarakunst ist da nicht mehr ein Rest. In freien Kurven legt sich das Gewand um den Körper. Es führt ein selbständiges Dasein, überschneidet mit seinen reichen Faltenströmen die Linien der Gestalt, löst sich leicht von der Gebundenheit an die Gesamtsilhouette des Statuenblocks, in der es bisher immer verharrte. In tiefen Unterschneidungen gibt es die Unabhängigkeit seines Daseins kund. Ein vollkommenerer Gegensatz zu der wundervollen Gebundenheit des Fujiwarakleides ist nicht denkbar. In ihrer Tendenz sind die Statuen des Kōkei als Fortsetzung des Stiles der alten Tempyōporträts eher zu verstehen, aber auch von ihnen ist der Schritt ein so ungeheuer weiter, daß er als die Errungenschaft eines einzelnen Individuums, einer einzigen Generation nicht wohl begreiflich wird.

Die Japaner feiern in Kōkei 康慶 und den zwei Schülern, die ihm folgten, seinem noch berühmteren Sohne Unkei 運慶 und dessen Zeitgenossen Kwaikei, 快慶 die Begründer des neuen Stiles der Kamakurazeit. Das trifft für Japan zu. Aber innerhalb des weiteren Bereiches der ostasiatischen Skulptur können diese Meister nicht ohne Vorläufer gewesen sein. Eine Urkunde gibt den Hinweis auf die Herkunft des neuen Stiles, der auch ohne solche schriftliche Bestätigung notwendig erschlossen werden müßte. Chinesische Bildhauer waren berufen worden, bei den Wiederherstellungsarbeiten am Tōdaiji mitzuwirken, wie einst in der Tempyōzeit chinesische Meister den Statuenschmuck des Tōshōdaiji besorgt hatten. „Im 7. Jahre Kenkyū (1193)", heißt es da, „kamen vier Sung-Bildhauer, unter ihnen Tzŭ Liu-Lang, machten die Steinlöwen für das Mitteltor, außerdem Statuen von Begleitgottheiten und vier Devas. Um diese Steinwerke zu arbeiten, wurde Stein von China eingeführt, da kein brauchbares Material in Japan zu beschaffen war." Auch der Name eines Bronzegießers Ch'en Hai-ch'ing 陳和卿 und seines Bruders Ch'en Fo-shou 陳佛壽 ist überliefert[2]. Von allen ihren Werken blieb aber nichts erhalten als die zwei steinernen Löwen am Nandaimon des Tōdaiji, die für die besonderen Zwecke der vorliegenden Untersuchung außer Betracht bleiben müssen.

Auch an beglaubigten Werken auf chinesischem Boden ist bisher nichts bekannt geworden, was zur Deutung des neuen Stiles der japanischen Kamakurakunst dienlich werden könnte. Die Logik der Tatsachen ist aber so zwingend, daß die einstige Existenz solcher Arbeiten mit absoluter Sicherheit vorausgesetzt werden darf. Die Werke des Kōkei und seiner Nachfolger müssen als Repräsentanten einer uns unbekannten chinesischen Plastik der Sungzeit eintreten. Nur eine Gruppe chinesischer Werke ist geeignet, eine Vorstellung von dieser bisher sonst nicht nachweisbaren und uns verlorenen Kunst zu vermitteln: die großen Tonstatuen der Lohan[3] (Abb. 27),

[1] Abb.: J. T. 407—408; S. R. X, 9; K. 4; N. S. IV, 43—48.
[2] Vgl. auch S. R. Text zu VI, 15.
[3] Das besonders reich bewegte Stück der Sammlung Perzyński, abgeb. in O. Z. II, 458.

die in den letzten Jahren in China gefunden wurden und bei ihrem Erscheinen in Europa berechtigtes Aufsehen erregten. Ihre gewöhnliche Datierung in die T'ang-Zeit steht vollkommen in der Luft. Kümmel hat sicher recht, wenn er sagt, er könne sich nicht denken, daß sie entstanden sein sollten, ehe das Arhatideal seine tiefste Ausbildung erlebte, d. h. vor dem Anfange der Sung-Zeit[1].

Die stilistische Untersuchung führt notwendig zu dem gleichen Ergebnis. Das dem T'ang-Ideal geradezu widersprechende neue Gefühl einer ganz freien Gewandanlage, die auch in Einzelmotiven mit früher völlig unbekannten Mitteln arbeitet, setzt den starken Impuls einer künstlerisch produktiven Zeit voraus. Und wir wissen aus der Geschichte der Malerei, daß die Periode der Sungkaiser diese Bedingung in glänzender Weise erfüllte. Die freien Überschneidungen der Hauptlinien der Gestalt, die Eigensilhouette des vom Körper unabhängig gewordenen Gewandes, dazu die Fülle der stark plastisch gebildeten Falten und als Einzelmotiv der mit kurzem Bogen in sich zurückkehrende Wulst, der sich bei diesen Stoffgeschieben bildet, seien als die charakteristisch neuartigen Züge genannt, die den chinesischen Lohan und den japanischen Hossōpriestern gemeinsam sind, während sie an keiner Stelle zuvor in der ostasiatischen Plastik nachweisbar waren.

Abb. 29. Einer der Chitennō, Holz, Tōji.

Nicht minder revolutionär als die Hossōpatriarchen des Kōkei sind die zu ihnen gehörigen Statuen der Shitennō[2] (Abb. 28), die gleich gut durch Tradition und Urkunden für den Meister beglaubigt sind, der im Jahre 1188 von Kanezawa Fujiwara mit diesen Statuen für den Nanendō des Kōfukuji beauftragt wurde. Der barocke Überschwang

[1] O. Z. II, 460.
[2] Abb.: J. T. 406; S. R. IX, 9.

ihrer Gewänder ist unerhört in der gesamten früheren Plastik. Wohl war die Tradition der Tempyōzeit in der Darstellung der Wachtgottheiten niemals ganz erloschen. Daneben kam aber im Gefolge der Tantrasekten im 9. Jahrhundert auch für diese Figuren ein Darstellungstyp auf, der den archaisierenden Geist der Zeit wie kein anderer deutlich bekundet. Alle Bewegung, die der drohende Charakter der Dämonenbezwinger natürlich zu fordern scheint, ist wieder geschwunden. Sie begnügen sich wie in der alten Zeit, stumm ihre Attribute zu zeigen. Ohne Gliederung umhüllen die schweren Panzer die Gestalten. Und der gefältelte Rock, der unten in einem schmalen Streif sichtbar wird, ordnet sich in dem ornamentalen Spiel, das charakteristisch ist für den Geschmack der Zeit. Die berühmteste Statue der Art, die der Tōji besitzt[1] (Abb. 29), stammt aus China. Die des Seiryōji[2] erweist sich schon in den wenigen Faltenzügen des Gewandsaumes, die nochmals klarer, nochmals beruhigter sich lagern, als die spätere japanische Nachahmung, ebenso wie die abermals weiter abgewandelte Bishamonfigur des Kuramadera[3].

Der Überlieferung nach soll der neue Typus durch den Priester Amoghavajra um die Mitte des 8. Jahrhunderts von Indien nach China übertragen worden sein. Eine Bestätigung durch Denkmäler auf indischem Boden fehlt. Aber wie für die anderen Kultbilder, die mit dem Namen des Kōbō Daishi und seiner Schüler in Zusammenhang gebracht werden, ist auch für die neue Form der Wachtgottheiten die Herkunft aus dem eigentlichen Heimatreich der Tantralehren durchaus wahrscheinlich.

Zur Alleinherrschaft scheint der Typus nicht gelangt zu sein. Neben ihm bleibt die reicher bewegte Darstellungsform lebendig, die von der Tempyōkunst ausgebildet worden war. Die Einzelanalyse der Gewandanlage erweist den anderen Bishamon des Kuramadera[4], der mit der Hand die Augen beschattet, um auf die Stadt Kyōto, die unter ihm liegt, herniederzublicken, als sicheres Erzeugnis der Fujiwaraplastik. Die Gesamterscheinung deutet ebenso rückwärts auf die Tempyōkunst wie voraus in die Zeit des Kōken. Wie ein Gewandsaum sich spiralig aufrollt, wie der Streifen, der von einer Hüfte zur anderen zieht, sich in ruhigen Bogen legt, wie die flatternden Ärmel in Wirklichkeit beide fast symmetrisch und in schön gewellten Kurven sich ordnen, das alles ist vom echtesten Fujiwarageist.

Wie anders dagegen das wahrhaft leidenschaftlich erregte Faltenspiel, mit dem Kōkei die Gewandung seiner Devakönige durchfurcht. Die Beinkleider, die in der Tempyōzeit immer steife Hüllen waren und es auch in der Folge stets blieben, fallen nun lose, als wären sie aus dünnem Stoff, der sich leicht in beliebigen Faltenbildungen bauscht. Flatternde Bänder umspielen die reichgegliederte Rüstung. Und vollends die Ärmel wehen im Winde einer heftigen Bewegung. Da ist nicht mehr die Rede von

[1] Abb. J. T. 280; S. R. I, 25.
[2] Abb.: K. 147.
[3] Abb.: J. T. 281.
[4] Abb.: J. T. 308—309.

einem System regelmäßiger Lagerung. Ganz neue Einzelheiten treten auf. Wie zerfetzt wirbeln die Ränder. Die Silhouette löst sich in ein wahres Zickzack von Linien auf, die in jeder Einstellung neu und überraschend sich gegeneinander verschieben. Und die Flächen stellen sich in jedem Winkel zueinander. Die Falte ist nicht mehr die Bewegung einer Ebene oder deren Gliederung durch Grate und Rinnen. Vielmehr ist nun die ganze Masse des Stoffes in eine Wallung gebracht. Tiefe Unterschneidungen lösen die Flächen voneinander und scheinen der Materie alle Schwere zu nehmen.

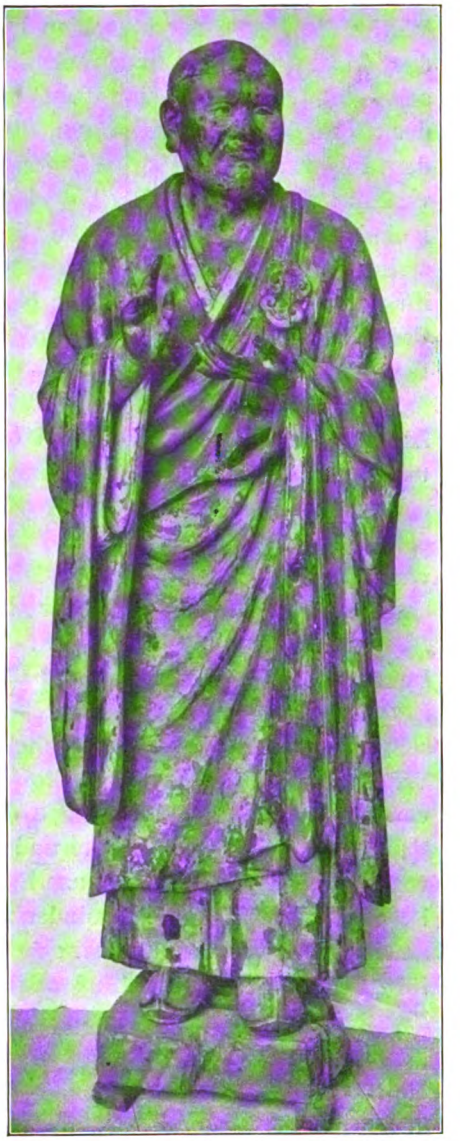


Abb. 30. Unkei: Vasubandhu, Holz, Kōfukuji.

Keine der Niwō-Statuen, mit denen die Nachfolger des Kōkei glänzten, reicht an die Kühnheit seiner Wachtgötter heran. Die beiden riesigen Tempelhüter, die Unkei und Kwaikei schufen[1], rechtfertigen durch ihre Qualität nicht ganz ihren hohen Ruhm. Die Anlage ihres Lendenschurzes ähnelt der eines anderen Paares, das Jōkei 定慶 für den Kōfukuji arbeitete[2] und das entschiedener die Lehren des Kōkei sich zunutze macht. Der große Schwung der Bewegung ist allen diesen Statuen gemein. Aber in den Einzelmotiven seiner Faltenanlage ist Jōkei reicher und origineller zugleich. Die großen Niwō des Tōdaiji begnügen sich noch zumeist mit den lang durchgezogenen Parallelfalten und den hängenden Bogen. Man mag den stark bewegten Jikokuten des Kōfukuji vergleichen, um zu erkennen, wie diese Motive unmittelbar aus der Fujiwarakunst sich herleiten lassen. Dagegen stattete Jōkei die Lendentücher seiner Niwō mit allem Reichtum der vielfältigen Schiebungen aus, die der neuen Zeit eigentümlich waren.

Es ist ein mißliches Unternehmen, auf Grund der wenigen sicher beglaubigten

[1] Im Nandaimon des Tōdaiji. Abb. J. T. 409—410; S. R. II, 18; K. 11—12. Im Typus folgen sie den Tempelhütern von Long-men. Abb.: Chavannes Nr. 358—359.

[2] Abb.: J. T. 417; S. R. XIII, 12; N. S. I, 68; II, 40.

Werke die Kunst der einzelnen Meister, deren Namen überliefert sind, charakterisierend zu umschreiben. Es scheint, als habe Unkei nicht die kühne Gestaltungskraft seines Vaters geerbt. Seine Kunst bedeutet eine merkliche Beruhigung. Die Gewänder der 28 Begleiter der Kwannon, die er für den Myōhōin[1] schuf, nähern sich wieder dem Fujiwarastile. Aber mehr Wahrscheinlichkeit hat der Schluß auf den allgemein veränderten Charakter der Kunst der jüngeren Generation von Bildhauern, die dem Kōkei folgten. Dessen extreme Richtung bleibt in Japan eine kurze Episode. Um so zwingender wird dadurch der Rückschluß auf ihren fremden Ursprung. Wir möchten in ihr den reinen Stil einer heute bis auf wenige Reste verschollenen Sung-Plastik in China erblicken, der in der Folge durch einen Assimilierungsprozeß den älteren Formen, die in Japan länger am Leben erhalten worden waren, sich angleicht.

Selbst die berühmtesten Statuen, die dem Unkei zugeschrieben werden, die Asangha und Vasubandhu im Kōfukuji[2] (Abb. 30), besitzen in ihrer Gewandung nicht den Motivenreichtum von Kōkeis Hossōpatriarchen. Was sie trotzdem in der Entwicklungsgeschichte der ostasiatischen Plastik bedeuten, lehrt ein Blick auf die Jūdaideshi des Kōfukuji. Die schwere Fülle der Mäntel legt sich breit und wuchtig um die massiven Gestalten. Das Gewand ist in seiner Stofflichkeit verstanden, in seinem Volumen voll durchgebildet, und doch verwächst es mit dem Körper, den es umhüllt, zu einem untrennbar einheitlichen Ganzen, wo die Tempyōkunst noch ängstlich schied und über einen Dualismus nicht hinausgelangte. Unkei knüpft an, wo die alten Narabildner ihr Werk verließen. Aber die Körperlichkeit seiner Gewandung geht weit hinaus über alle Möglichkeiten des 8. Jahrhunderts. Wie frei er in den hängenden Stoffmassen vom Bogen zur Steilfalte übergeht und die vermittelnden Diagonalen findet, das war weit außerhalb des Bereiches jener älteren Kunst gelegen. Daß das eine und das andere stilgeschichtlich zusammengehört und von hier aus gesehen die ganze Epoche der Fujiwarakunst ein langes Zwischenspiel bildet, bleibt darum nicht minder wahr. Aber von der alten zu der neuen Narakunst ist ein weiter Weg, und keiner seiner Meilensteine steht im japanischen Land. Wieder führt der zwingende Schluß auf festländische Vorbilder, die den Stil der neuen Kunst in Japan begründeten.

In der Darstellung der Wachtgottheiten und Dämonen einerseits, im Porträt andererseits hat die Kamakuraplastik ihre lebendigsten Werke geschaffen. Die sogenannten Selbstbildnisse der Bildhauer Unkei und Tankei[3] sind noch vergleichsweise bescheidene Arbeiten. Reicher ist der Chōgen des Shunjōdō im Tōdaiji[4], und die würdige Nachfolge des Kōkeistiles bedeutet der Taira no Kiyomori im Rokubaramiji[5], der in der Freiheit der Gewandgruppierung an die Hossōpriester heranreicht.

[1] Abb.: J. T. 414—415; S. R. IV, 13; K. 239, 254.
[2] Abb.: J. T. 411—413; S. R. II, 15; K. 1 und 53.
[3] Im Rokuharamisuji. Abb.: J. T. 435; S. R. VII, 21.
[4] Abb.: J. T. 427; S. R. VII, 18; K. 261.
[5] Abb.: K. 204.

Selbst die Shintoplastik vermag an dieser Verlebendigung teilzunehmen, wie das Sitzbild der Mutter des Jimmu Tennō in Yoshima Takemikumari Jinsha[1] zeigt. Die weithin wallenden Gewänder geben das Hofkostüm der Zeit wieder, das aus den Bilderrollen hinreichend bekannt ist. Auch das Zeremonialkleid der Männer findet Eingang in die Plastik, wie der Uesugi Shigefusa[2] und der Hōjō Tokiyori[3], die in Kamakuratempeln verwahrt werden, bezeugen. Die großflächige Anlage[4] erinnert an den altertümlichen Stil der früheren Shintoskulpturen. Aber die überlegene Komposition und die freie Bewegung der Flächen verrät unzweideutig den Geist einer Epoche, die ihre Mittel vollkommen beherrscht und nach Wahl verwendet.

Das Götterbild im engeren Sinne war in Ostasien nicht ebensosehr der Willkür künstlerischer Umformung anheimgegeben, wie in Europa. Langsam nur wandeln sich die traditionellen Typen, und allein die bildungskräftigsten Epochen wagen, an den altgeheiligten Formen zu rühren. So bleiben auch die eigentlichen Kultstatuen der Kamakurazeit der Überlieferung treuer als ihre Dämonen und Bildnisfiguren.

Die Shōkwannon, die Jōkei im Jahre 1226 vollendete[5] (Abb. 31), bleibt in jedem Betracht eine Ausnahme. Sie steht in Japan so sehr für sich, daß unwillkürlich wieder sich der Blick nach draußen wendet, doch ohne noch an anderer Stelle einer schlagenden Analogie zu begegnen. Die reiche Drapierung des Gewandes, die komplizierte Lagerung der Flächen, die sich in feiner Fältelung übereinanderschieben, die Fülle sich überschneidender und mannigfach geschwungener Linien, können zeigen, wie eine andere Zeit das Kostbare und Zierliche zum Aus-

Abb. 31. Jōkei: Shōkwannon, Holz, Kuramudera.

[1] Abb.: J. T. 425—426.
[2] Im Meigetsuin. Abb.: J. T. 436; K. 242.
[3] Im Kenchōji. Abb.: K. 242; S. R. VII, 23.
[4] Als edelster Ausläufer dieser Richtung in der Ashikagazeit sei hier das schöne Porträt des Yoshimasa im Ginkakuji genannt. Abb.: S. R. VI, 26; K. 30.
[5] Im Kuramadera. Abb.: J. T. 418; S. R. XI, 16; K. 202.

Abb. 32. Kwaikei: Jizō, Holz, Tōdaiji.

druck zu bringen suchte, dem die späte T'angkunst nur mit Geschmeide und Ornament nachzukommen vermochte. Das Gleichnis der Malerei, der Gegensatz des alten Götterbildes, das in Gold und Farben prunkte, zu der anderen Formensprache der Sungzeit mit ihren sparsameren Mitteln und reicheren Wirkungen, führt nochmals zu dem Schluß, daß die Vorbilder dieser Kunst in China gestanden haben müssen.

Neben den Werken des Kōkei sind die seines Enkels Jōkei der treueste Spiegel dieser uns verlorenen Plastik des ostasiatischen Festlandes, während die unmittelbaren Nachfolger des Kōkei eine mehr vermittelnde Stellung einnehmen. Der Jizō, den Kwaikei im Jahre 1201 vollendete[1] (Abb. 32), hat nichts von der ruhigen Würde der Fujiwarakunst verloren. Aber die feierlich hängenden Faltenbogen seines Überkleides sind nicht mehr das reine Ornament, das sie waren. Sie dürfen sich leise gegeneinander verschieben, und die geschlängelten Saumlinien der Stoffmassen, die über die Arme herniederfallen, haben ihre archaisierende Strenge verloren, der Gegensatz der beiden Seiten gibt der symmetrischen Komposition ihre rhythmische Freiheit.

So fein zu wägen, verstanden nur die Meister. Die große Menge der Götterbilder der neuen Zeit kehrt leichteren Herzens zu den Idealen der Fujiwarazeit zurück, deren strenger Schematismus für alle Folgezeit zur unausweichlichen Norm wird[2]. Eine eindeutige Bestimmung des Kamakuragewandes ist nicht möglich, da eine einheitliche und immanente Entwicklungstendenz ihm abgeht.

[1] Abb.: J. T. 421.

[2] Als typisches Beispiel der späteren Kamakurazeit sei hier nur der Dainichi des Kongōsanmaiin (Abb. J. T. 431) genannt und der Vergleich mit dem des Chūsonji empfohlen. Die Falten sind weniger flach gelegt, behalten mehr plastische Fülle, aber sie ordnen sich einem fast identischen ornamentalen Schema unter.

Verschiedene Stilarten behaupten nebeneinander ihr Recht, wie auch in der Malerei das alte Heiligenbild weiter besteht, nachdem längst die neue Kunst der Sungmeister ihren Siegeszug angetreten hatte. Aber die Lebensfähigkeit der alten Stile ist gebrochen, ihre Zeugungskraft erloschen. Der Geschmack wandelt sich noch leise. Nicht leicht wird man die Werke späterer Jahrhunderte mit den Arbeiten der Fujiwarameister und ihrer Nachfolger in der frühen Kamakurazeit verwechseln. Die Geschichte der Formenentwicklung findet ihr Ende. Den entscheidenden Schritt von der Daseinsform zur Wirkungsform — um diese geläufig gewordenen Begriffe Hildebrandtscher Prägung zu gebrauchen — hat die ostasiatische Plastik nicht getan, und das neue Reich, das die griechische Kunst des 4. Jahrhunderts mit ihm sich erschloß, blieb im gesamten Osten unbetreten.

Das Wesen des Buddhabildes erschöpft sich nicht in der Nachahmung einer Wirklichkeit und nicht im Ausdruck eines Gefühles. Weder das eine noch das andere ist ihm fremd, wie es keine Kunst gibt, die in abstrakter Reinheit nur e i n e n Weg verkörpert[1]. Das eigentliche Ziel aber ist die Schaffung eines Ideals, die Setzung einer Form, die Bildung eines klassischen Typus. Dies bedeutet die Größe und die Beschränkung zugleich. Nirgend sonst ist ein so erdentrücktes Götterbild entstanden, wie die buddhistische Kunst es schuf. Aber der Bereicherung durch die individuellen Züge der natürlichen Gegebenheit mußte es sich immer wieder entziehen, wie ihm der Weg zu einer malerischen Ausdruckskunst sich nicht zu öffnen vermochte.

[1] Weiteres zu diesem Gedanken, der hier nur angedeutet werden kann, in dem Buche des Verfassers: Die Kunst Ostasiens. Leipzig 1913.

SAMMLUNGEN UND DENKMÄLER.

CHINESISCHE KUNSTWERKE IN JAPAN UND IN CHINA. VON ERNST GROSSE.

I.

Daß man die chinesische Kunst in Japan besser kennen lernen könne als in China, wird nicht bloß von Japanern behauptet, sondern auch von Europäern geglaubt. China hat in den Stürmen seiner Geschichte ohne Zweifel einen großen Teil seiner Kunstschätze verloren, während das benachbarte Inselreich nicht wenige davon geborgen und sorgfältig bewahrt hat. Japan ist in der Tat sehr reich an chinesischen Kunstwerken, vermutlich reicher als Deutschland an italienischen. Im Shosoin, dem Schatzhause des Todaiji in Nara, liegt noch das Prachtgerät, das chinesische Meister der Thangperiode vor 1200 Jahren für den Kaiser Shomu gearbeitet haben; die buddhistischen Tempel in Yamato und Yamashiro sind voll von Bildwerken, die von Priestern und Pilgern aus China heimgebracht oder von Chinesen in Japan geschaffen worden sind; und im ganzen Lande zeugen Sammlungen von Gemälden, Skulpturen, Töpfereien, Lacken, Bronzen von der verständnisvollen Liebe für die chinesische Kunst, die seit der Ashikagazeit in allen Gebildeten lebt. Dabei ist die Mehrzahl solcher Schätze leicht zugänglich, sogar für den Fremden.

Dieser Reichtum Japans ist oft anerkannt und geschildert worden; aber man hat meines Wissens noch niemals untersucht, wie er sich zu dem Kunstbesitze Chinas und, was noch wichtiger ist, wie er sich zu der chinesischen Kunst verhält. Man hat Japan mit Recht ein Museum chinesischer Kunst genannt. Aber ein Museum kann sehr viele und gute Werke besitzen und trotzdem kein richtiges Bild von der Kunst eines Volkes geben, wenn es nämlich in seiner Auswahl der Kunst nicht in ihrem ganzen Umfange, und ihren verschiedenen Zweigen nicht nach ihrem wirklichen Verhältnisse gerecht wird, sondern nur einzelne bevorzugte Arten und Formen darstellt. Läßt sich aus den Schätzen Japans eine vollkommene Vorstellung von dem Wesen der chinesischen Kunst gewinnen? — Eine zuverlässige und erschöpfende Antwort könnte nur ein Mann geben, der sowohl den japanischen Kunstbesitz wie die chinesische Kunst gründlich kennt. Und leider verfügt heute wohl noch niemand über diese beiden Erfordernisse zusammen, am allerwenigsten ein Europäer. Aber wenn eine abschließende Entscheidung einstweilen unerreichbar ist, so haben doch auch einzelne vorläufige Bemerkungen vielleicht einigen Wert. Sie können zum mindesten warnen, daß man sich jetzt, da man eben beginnt, die lange vernachlässigte

und verkannte Kunst Chinas besser kennen und würdigen zu lernen, auf einen Standpunkt bannen lasse, der nur eine beschränkte Aussicht gewährt.

Man braucht nicht in Japan gewesen zu sein, um zu wissen, daß dort jedenfalls die Werke einer chinesischen Kunst nicht zu finden sind: der Architektur. Es gibt freilich Völker, bei denen die Bildnerei mit der Baukunst nur so lose verbunden ist, daß man sie im wesentlichen studieren und verstehen kann, ohne diese zu kennen. Allein in der chinesischen Kunst nimmt die Architektur eine ebenso bedeutende und beherrschende Stellung ein wie in der europäischen; die meisten anderen Zweige der Kunst sind in ihrer Entwickelung und Richtung dermaßen von ihr abhängig, daß sie, aus diesem Zusammenhange gelöst, nicht richtig erfaßt und beurteilt werden können. Japan besitzt zwar manche Gebäude, besonders Tempel, die nach chinesischem Muster aufgeführt sind; aber sie sind sämtlich nicht Wiederholungen, sondern Übersetzungen ihrer Vorbilder, die bei der Übertragung in ein anderes Material und durch die Verkleinerung der Maße einen großen Teil ihrer Eigenart und Wirkung verloren haben. Die aus Balken gezimmerten To der japanischen Tempel gleichen den steinernen Pagoden Chinas nicht einmal von ferne, und in dem Hondo des Horiuji erhält man kaum eine Ahnung von der Majestät der Hallen in und um Peking. Der chinesische Wohnbau, der von dem japanischen sehr weit abweicht, ist in Japan überhaupt nicht vertreten. — Und die Architektur ist nicht die einzige chinesische Kunst, deren Werke man in dem Inselreiche vergeblich sucht. Wer sich in den Häusern und Läden einer chinesischen Stadt mit einiger Aufmerksamkeit umgeschaut hat, wird sofort bemerken, daß eine ganze Art von Kunstwerken, die dort überall auffällt, daß Skulpturen in Jade und anderen Halbedelsteinen in Japan fast gar nicht zu sehen sind. Diese Kunst, die von den Chinesen seit sehr alter Zeit geschätzt und gepflegt wird, ist nichts weniger als eine unbedeutende Spezialität, an der man achtlos vorübergehen darf. Denn abgesehen von dem Interesse, das sie in ihrer reichen Ausbildung an und für sich verdient, birgt sie auch den Schlüssel zum Verständnisse von zwei anderen Künsten, deren Bedeutung über jeden Zweifel erhaben ist: nämlich der chinesischen Monumentalskulptur, deren Stil zum großen Teile in dieser Kleinplastik wurzelt, und der Porzellankunst, die zunächst ganz und gar von ihr bestimmt worden ist, da es ihre erste Aufgabe war, Surrogate für die aus Jade und anderen kostbaren Steinen geschnittenen Gefäße und Figuren zu liefern. Es ließen sich noch mehr derartige Lücken in dem chinesischen Kunstbesitze der Japaner aufweisen; allein die Tatsache, daß ihnen die Werke zweier so wichtiger Künste wie der Architektur und der Edelsteinskulptur fehlen, genügt wohl schon, um Zweifel zu erwecken, ob Japan wirklich der beste Ort für das Studium der chinesischen Kunst sei.

Auf nichts unter ihren chinesischen Schätzen sind die Japaner so stolz wie auf die Gemälde. In der Tat sieht man in Japan nicht nur sehr viele, sondern auch sehr gute chinesische Bilder, und wenn man ihren Besitzern glaubt, so befinden sich darunter hervorragende Werke fast sämtlicher berühmter Meister von der Thang- bis

zur Tschingzeit. Aber darf man ihnen glauben? — Nur allzuoft kann man es nicht. Wer einigen Blick für künstlerische Werte hat, kann sich nicht bereden lassen, daß alle die Gemälde, die man ihm in japanischen Tempeln, Museen und Privatsammlungen als Go-doshi (Wu-Taotsze), Oi (Wang Wei), Kankan (Han-kan), Kakei (Hia-Kwei), Bayen (Ma-Yüen), Ri-riu-min (Li Lung Yen) usw. zeigt, echt seien; selbst wenn er noch niemals wirkliche Werke jener großen Meister gesehen hat, muß er viele davon verwerfen, weil sie von einer so offenbaren künstlerischen Unzulänglichkeit sind, daß sie nicht einmal für Arbeiten mittelmäßiger Maler gelten können. Und solche Wechselbälge findet man nicht nur in obskuren Sammlungen, sondern auch unter den Schätzen alter Fürstenhäuser und Klöster. Von den Bildern z. B., welche die beiden berühmten Alben des Marquis Kuroda in Tokio füllen, ist mindestens ein Drittel von recht zweifelhaftem Werte. Immerhin bleibt nach der strengsten Ausscheidung aller Schlacken noch eine erstaunliche Menge künstlerischen Edelmetalles übrig. Indessen auch vor den meisten dieser unzweifelhaft guten Bilder erhebt sich wieder die Frage, ob sie wirklich von den Männern stammen, deren Signatur sie tragen oder deren Namen ihnen die Tradition angehängt hat? — Eine befriedigende Antwort vermöchte in jedem einzelnen Falle nur ein Kenner zu geben, der imstande wäre, das fragliche Stück mindestens mit einem durchaus zuverlässig beglaubigten Originale des Meisters zu vergleichen. Aber wie viele über jede Frage erhabene Werke der großen Maler aus der Thang- und Sungzeit sind heute noch vorhanden? — In Japan gibt es jedenfalls nur wenige Bilder dieser Art, deren Attribution man nicht bezweifeln könnte, wenn man nicht an sie glauben will. Man muß also besonders für die ältesten Werke in der Regel mit Wahrscheinlichkeiten zufrieden sein. Eine Anzahl budhistischer Gemälde ist schon während der Thangperiode von Priestern und Pilgern nach Japan gebracht worden. Einzelne davon haben große Namen und gute Eigenschaften. Aber beides können auch Kopien haben. Und ist es nicht wahrscheinlicher, daß sie Kopien, als daß sie Originale sind? — Den frommen Männern, welche diese Bilder erworben haben, kam es sicherlich weniger auf ihren künstlerischen als auf ihren religiösen Wert an; und die Chinesen haben schon damals die Werke ihrer großen Künstler so gut zu schätzen gewußt, daß sie wohl kaum geneigt waren, sie Fremdlingen abzutreten, für deren Bedürfnisse Kopien ausreichten. Die Japaner selbst glauben nicht mehr an die Titel aller ihrer Thangbilder, und es ist bezeichnend, daß ihre Kritik vor allem diejenigen angegriffen hat, die von der Überlieferung mit dem Namen des größten Thangmeisters, des Wu-Taotsze, geschmückt sind. DasTriptychon aus dem Tofukuji, Shaka zwischen Fugen und Monju, welches das Fundament für den Ruhm des „Go-doshi" in Japan bildet, wird jetzt in dem Museum von Kioto als ein Werk der Sungperiode bezeichnet. In dieselbe Zeit sind die beiden Tuschlandschaften aus dem Nanzenji versetzt worden. Die Kannon im Daitokuji will man sogar der Yüenperiode zuschreiben. Von den jüngeren japanischen Kunstgelehrten wagt wohl schon mancher nicht mehr zu behaupten, daß Japan auch nur

ein einziges Original der Wu-Taotsze besitze[1]). Es ist unnötig, weitere Beispiele anzuführen. Niemand, der die chinesische Literatur über die Thangmalerei mit den in Japan erhaltenen Gemälden vergleicht, kann sich darüber täuschen, daß diese nicht ausreichen, um auch nur eine annähernde Vorstellung von jener zu geben. Die Berichte lassen keinen Zweifel darüber, daß die Hauptwerke der bedeutendsten Künstler Wandmalereien gewesen sind; in Japan aber findet man nur im Hondo des Horiuji gleichzeitige Wandbilder, die wohl im chinesischen Stile, aber schwerlich von einem großen chinesischen Meister ausgeführt sind. Diese eine Tatsache sagt eigentlich genug.

Weit besser ist die Malerei der Sungperiode in Japan vertreten. Ihre Werke sind von Anfang an vornehmlich nach künstlerischen Gesichtspunkten erworben und geschätzt worden. Schon in der Ashikagazeit waren sie die Ziele leidenschaftlichen Sammeleifers. Die berühmte Sammlung, welche die Ashikaga-Shoghune in ihrem Palaste von Higashiyama aufhäuften, war schon damals sicherlich nicht die einzige. Und wenn die sammelnden Fürsten und Äbte auch nicht alle selbst wirkliche Kenner waren, so gab es Männer genug, die sie mit gutem Rate unterstützen konnten. Den Ashikaga standen Künstler ersten Ranges zur Seite, vor allem die Maler Nōami und Sōami, die in ihrem Kundaikwan Sayūchōki ein Verzeichnis der in Higashiyama vereinten Schätze chinesischer Malerei hinterlassen haben. In diesem Kataloge spielen Bilder der Sungzeit die Hauptrolle. Mit Recht hat Kümmel, dem wir eine Übersetzung des wichtigen kunsthistorischen Dokumentes verdanken, betont, daß dem Urteile der Verfasser über die Herkunft und den Rang der Gemälde der höchste Wert beigemessen werden muß. „Die einfachste Überlegung lehrt, daß die großen japanischen Künstler durch Anlage und Bildung befähigt sein mußten, Qualitätsfeinheiten zu erkennen, die uns ewig dunkel bleiben werden“[2]). Jedenfalls hat ein Europäer wohl kein Recht, ihre Bestimmungen anzuzweifeln. Übrigens braucht man ihnen gar nicht blind zu glauben; denn in Japan ist noch eine stattliche Anzahl der von ihnen verzeichneten Stücke erhalten; und wer sie selbst gesehen hat, wird kaum bestreiten, daß sie in der Tat Meisterwerke sind. Aber bei allem Respekte vor den großen japanischen Kennern scheint es mir doch keineswegs überflüssig, zu fragen, ob die von ihnen beglaubigten Bilder das ganze Wesen der Sungmalerei offenbaren. Kümmel weist darauf hin, daß in jenem Verzeichnisse „mancher in China hochberühmte Name fehlt“, während dafür „viele Künstler aufgenommen sind, die in China gänzlich unbekannt scheinen“[3]). Tatsächlich bilden die unbekannten

[1]) Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß die genannten Bilder in Beziehungen zu Wu-Taotsze stehen. Das Triptychon und die Kannon könnten Kopien nach Werken von seiner Hand sein. Warum man den beiden Tuschlandschaften seinen Namen gegeben hat, ist freilich schwer zu begreifen. Aber in Japan ist man bei der Verwendung berühmter Künstlernamen niemals bedenklich gewesen. Wie viele unvereinbare und unmögliche Bilder hat man als Werke des Kose no Kanaoka zusammengeworfen, dessen Ruhm übrigens vielleicht gar nichts anderes ist als ein Reflex der glänzenden Leuchte der Thang-Malerei.

[2]) Ostasiatische Zeitschrift, Band I, S. 19. [3]) Ebenda S. 18.

Künstler die Mehrzahl, und dieses Verhältnis läßt sich fast in jeder japanischen Sammlung feststellen, besonders wenn man die Bilder ausscheidet, die ihre berühmten Namen mit offenbarem Unrechte tragen. „Auch die Wertung der Maler bleibt völlig unabhängig von der rechtgläubigen chinesischen Kritik. Die den Chajin besonders sympathischen Meister der Tusche, wie Mu-hsi, Chêng Yung, Chang Yüeh-hu, stehen mit an allererster Stelle, obwohl sie in China nach den literarischen Quellen eines sehr bescheidenen Rufes genießen oder gar ganz unbekannt sind“[1]). Kümmel scheint diese Unabhängigkeit von „chinesischer Bücherweisheit“ mehr für einen Vorzug als für einen Mangel der japanischen Sammlungen zu halten. Man kann jedoch vor dem Urteile jener japanischen Künstler und Kenner große Hochachtung haben und trotzdem der Meinung sein, daß in Sachen chinesischer Kunst den Chinesen die erste Stimme gebühre. Denn schließlich werden die Chinesen selbst doch wohl noch besser gewußt haben als die geschmackvollsten Ausländer, welchen unter ihren Meistern die größte Bedeutung zukomme. Es geht auch nicht an, die chinesische Beurteilung kurzerhand als „Bücherweisheit“ beiseite zu schieben. Denn viele jener Bücher sind nicht etwa von blinden Kunstgelehrten europäischen Schlages verfaßt worden, sondern von Männern, die ebenso wie Nōami und Sōami selbst Künstler waren. Übrigens ist jeder chinesische Gelehrte bis zu einem gewissen Grade Künstler, nämlich insofern er Kalligraph ist, und er hat deshalb, auch wenn er nicht malt, ein besseres Urteil über Malerei, die in Ostasien zum guten Teile Kalligraphie ist, als sein europäischer Kollege. — Indessen können die Japaner auch ganz andere Gründe gehabt haben, um sich vornehmlich an die Arbeiten minder berühmter chinesischer Maler zu halten. Wenn man in Japan chinesische Bilder schätzte und sammelte, so hat man es in China wahrlich nicht weniger getan. Es ist zur Genüge bezeugt, daß die Werke großer Sungmeister auch in ihrer Heimat als Kostbarkeiten galten. Allerdings scheint die künstlerische Fruchtbarkeit jener Periode sehr stark gewesen zu sein; aber die Kunstliebhaberei war es auch, und deshalb konnte man Bilder von berühmten Malern in der Regel sicherlich nicht leicht und billig erwerben. Die Japaner aber waren zur Ashikagazeit und noch später bei weitem nicht so reich wie ihre Nachbarn; es wäre also wirklich ein Wunder, wenn selbst ihre Fürsten den vielen und reichen chinesischen Sammlern, unter denen sich auch die Kaiser befanden, die Kunstschätze hätten abringen können, auf welche diese besonderen Wert legten. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben sich die fremden Liebhaber, die mit geringeren Mitteln ausgerüstet waren und außerdem kein hohes Ansehen genossen, im allgemeinen mit dem begnügen müssen, was die chinesischen für entbehrlich hielten. Dies aber waren erstens die Arbeiten der zahlreichen Maler, die es nicht zu großem Ruhme und hohen Preisen gebracht hatten, und zweitens von den berühmten Meistern Stücke, die aus irgendeinem Grunde in China nicht für vollwertig galten, etwa Skizzen, Wiederholungen, unvollendete oder beschädigte Bilder, Fragmente und dergleichen.

[1]) Ostasiatische Zeitschrift, Band I, S. 28.

Auf diese Weise läßt sich auch die auffallende, aber trotzdem noch niemals hervorgehobene Tatsache erklären, daß eine so große Zahl der in Japan erhaltenen, wahrscheinlich authentischen Bilder berühmter Sungmeister ein sehr kleines Format hat. Nichts spricht dafür, daß solche Kleinmalerei charakteristisch für jene Künstler sei; im Gegenteile, sowohl aus der chinesischen Literatur wie aus den in China sehr häufigen Kopien von berühmten Gemälden der Sungzeit geht unzweifelhaft hervor, daß man gewöhnlich ganz andere Formate gewählt hat. Die Sungmeister haben ebenso wie ihre Nachfolger in der Regel Hängebilder von ziemlich großen Maßen — sie sind größer als die der normalen japanischen Kakemono — oder aber Breitrollen, Makimono, gemalt. Die Bildchen in den japanischen Sammlungen, die in den Maßen von Albumblättern und Fächern gehalten sind, gehören offenbar nicht zu den Hauptwerken der Maler; sondern es sind eben nebensächliche, kleinere Arbeiten oder auch Fragmente von größeren, besonders von Makimono, die man den Fremden überlassen hat, während man die großen, bedeutenden und vollständigen Werke für sich behielt[1]). Freilich mag den Japanern diese notgedrungene Beschränkung einigermaßen durch ihre Neigung erleichtert worden sein, die sie überhaupt mehr zu kleinen Dingen zieht als zu großen. Der eigens für ästhetische Genüsse bestimmte Raum, das Chaseki, ist meist so eng, daß in seinem Tokonoma nur Kakemono bescheidenen Formates Platz haben. Und da die Regeln des Chanoyu die höchsten ästhetischen Gesetze waren, so ist es begreiflich, daß man aus der Not eine Tugend machte und die kleinen Bilder für die besten erklärte. Aber so charakteristisch diese für den Geschmack der Japaner sind, so wenig sind sie es für die Malerei der Chinesen, denen im Gegensatze zu den „Inselzwergen" eine Vorliebe für das Große eigen ist. Wer die Kunst der Sungzeit nur in japanischen Sammlungen studiert, erhält also mindestens in einer Beziehung eine unzureichende, ja durchaus unrichtige Vorstellung. Und das Format ist für den Charakter der Kunst gar nicht unwesentlich. Könnten wir einen Mu-shi (Mokkei), den in Japan wohl am besten vertretenen und am höchsten geschätzten Meister der Sungzeit[2]), völlig würdigen ohne die großen Bilder, die im Daitokuji und anderen Tempeln zu sehen sind?

Die Werke der späteren Malerei sind in Japan viel zahlreicher, aber auch sie zeigen keineswegs den ganzen Umfang des chinesischen Schaffens. Aus der Mingperiode findet man neben Landschaften hauptsächlich Tier- und Blumenstücke, während in China beide Arten entschieden hinter der Menschendarstellung zurücktreten. Noch weniger sind die japanischen Sammler der Tschingkunst gerecht geworden; sie haben sich nämlich im allgemeinen auf die dilettantischen Literatenmalereien,

[1]) In den älteren japanischen Sammlungen befindet sich meines Wissens nicht ein einziges Makimono aus der Sungzeit. Daß Fragmente von Sung-Makimono in Japan als Kakemono gerahmt wurden, beweisen u. a. verschiedene Tuschlandschaften des Mu-hsi in japanischen Sammlungen, die ganz ohne Zweifel aus einer Breitrolle herausgeschnitten worden sind.

[2]) Mu-hsi ist in seinem Vaterlande fast unbekannt; Japan würde sonst kaum so viele und große Werke von seiner Hand besitzen.

die man Nanga nennt, beschränkt. In Japan kann man deshalb kaum ahnen, was man in China auf Schritt und Tritt sieht, daß es neben dieser Liebhaberkunst auch eine berufsmäßige Malerei gab, die namentlich im 17. und 18. Jahrhundert recht Ansehnliches geleistet hat. Jene Dilettantenbilder haben ihren eigentümlichen Reiz; aber der bedeutendste Zweig der Tschingkunst ist die Nanga gewiß nicht. — Sollten übrigens die Japaner bei dem Sammeln von Sunggemälden nicht ebenso wählerisch gewesen sein? — Vermutlich haben sie auch da gewisse Arten vernachlässigt; sicherlich z. B. das Bildnis, das in China schon wegen seiner Beziehung zur Ahnenverehrung immer eine große Rolle gespielt hat und ohne Zweifel auch in der Sungzeit eifrig gepflegt worden ist. Allein Bildnisse lagen der von der Zenlehre bestimmten Geschmacksrichtung der japanischen Chajin nicht so nahe wie Darstellungen von Landschaften, Pflanzen und Tieren; und daher sind sie in ihren Sammlungen verhältnismäßig selten. — Daß die chinesischen Bilder der Japaner zum großen Teile auf einer nicht geringen künstlerischen Höhe stehen, ist bereits anerkannt worden. Wer mit Geschmack ausgelesene Stücke bequem genießen will, wird in Japan auf seine Rechnung kommen. Allein für uns handelt es sich eben um etwas anderes: um die Frage, ob man die chinesische Malerei in Japan studieren kann.

Die chinesische Plastik ist in Japan viel spärlicher vertreten, zum Teil aber durch ganz vorzügliche Werke. Die ältesten und besten gehören der buddhistischen Kunst der Thangperiode an. Die chinesischen Figuren in den japanischen Tempeln von den japanischen und koreanischen zu sondern, ist freilich nicht so leicht wie es schien, als der Glaube an die überlieferten Bezeichnungen noch unerschüttert war. Eine Anzahl von Statuen, die ehemals für unzweifelhafte chinesische Arbeiten galten, werden neuerdings für die japanische Kunst in Anspruch genommen, und nicht allzu viele sind allem gelehrten Streite entrückt. Indessen schadet diese Ungewißheit im Grunde nicht gar so viel. Denn auch die von Japanern herrührenden Figuren jener Zeit schließen sich offenbar so eng an chinesische Vorbilder an, daß man sie im großen und ganzen als Wiederholungen chinesischer Originale betrachten darf. Nicht wenige dieser chinesisch-japanischen Figuren sind große Kunstwerke; freilich bei weitem nicht alle. Von den in Japan so außerordentlich geschätzten Bronzestatuetten der Suikoperiode z. B. erinnern die meisten ein wenig an die Kruzifixe, mit denen die christlichen Missionare blinde Heiden zu beschenken pflegen und deren Bedeutung nicht gerade in ihrem künstlerischen Werte liegt. Auch die Monumentalplastik scheint mir nicht ohne Ausnahme der überschwänglichen Bewunderung würdig zu sein, welche ihr die Japaner unserer Tage weihen. Namentlich bin ich nicht imstande, jede aus Kanshitsu modellierte Figur mit den modernen Kennern und Sammlern als ein künstlerisches Mirakel zu adorieren; vielmehr halte ich gerade diese Kanshitsufiguren durchaus nicht sämtlich für Meisterwerke. Denn das jetzt so hoch geschätzte Kanshitsu war zu seiner Zeit schwerlich etwa anderes als ein billiges und für gewisse Zwecke bequemes Surrogat für kostbarere Materia-

lien[1]). Die besten Künstler haben ihre besten Werke sicherlich nicht aus Kanshitsu, sondern aus Metall oder edlem Holze geformt. Bezeichnen Bronzen wie die große Yakushitrinität und die Sho Kannon im Yakushiji die Höhe der Thangplastik? — Sie sind jedenfalls die höchsten Leistungen, die wir bisher kennen. In den chinesischen Tempeln ist noch nichts Ebenbürtiges entdeckt worden; und die Stein- und Tonfiguren, die man aus den Gräbern der Thangzeit zutage gefördert hat, sind in ihrer Mehrzahl überhaupt keine Kunstwerke, sondern für die bescheidenen Mittel und Bedürfnisse der großen Menge handwerksmäßig hergestellte Produkte, die ihre von Künstlern geschaffenen Vorbilder mehr ahnen als erkennen lassen. Daß diese Fabrikate neuerdings von einigen europäischen Kennern allen Ernstes über die in Japan erhaltenen wahren Meisterwerke gestellt werden, wird nur der unbegreiflich finden, der nicht weiß, daß der Mode kein Ding unmöglich ist. Immerhin aber zeigen die Grabfunde, daß jene Statuen in den japanischen Tempeln trotz ihrer hohen künstlerischen Bedeutung nicht imstande sind, uns einen vollen Begriff von der Plastik der Thangzeit zu geben. Sie zeigen, daß man in China damals auch noch andere Materialien benutzte als die, welche in Japan vertreten sind — nicht nur ungebrannte Erde, Kanshitsu, Holz und Bronze, sondern auch gebrannten und glasierten Ton, Eisen und vor allem verschiedenartigen Stein. Sie zeigen, daß neben der Rundskulptur auch das Relief eifrig gepflegt wurde, das in Japan nur ganz nebensächlich erscheint. Sie zeigen, daß sich die chinesische Bildnerei keineswegs auf das religiöse Gebiet beschränkte, dem ihre in Japan vorhandenen Werke ausschließlich angehören, sondern daß sie sich ihre Stoffe überall aus dem Bereiche des Lebens geholt und namentlich Tierdarstellungen geschaffen hat, die sich den ägyptischen vergleichen lassen. — Von der großen Plastik der Sung- und der Mingperiode besitzen die Japaner meines Wissens so gut wie nichts, weder Religiöses noch Profanes. Die überaus reiche Kleinskulptur jener Epochen ist in ihren Sammlungen zwar vertreten, aber nichts weniger als reich. Es ist schon erwähnt, daß die von den Chinesen so leidenschaftlich geliebten Gebilde aus edlem Gestein fast gänzlich fehlen. Vielleicht ist der Glanz des Materials den alles Aufdringliche ablehnenden Chajin und ihren Jüngern unsympathisch gewesen. Die kleinen Bildwerke aus Metall, Holz und Elfenbein, welche besonders die Ming- und die Tschingperiode in solcher Menge und Mannigfaltigkeit hervorgebracht hat, haben auch in Japan Liebhaber gefunden. Sie treten dort aber doch nur so vereinzelt auf, daß es wohl nicht leicht sein würde, aus dem gesamten japanischen Bestande eine Sammlung zu bilden, welche die Entwicklung und den Umfang dieser

[1]) Es ist bezeichnend, daß man in China, wo sich die Kanshitsutechnik noch bis in die neuere Zeit erhalten hat, Kanshitsufiguren meist in ärmeren Tempeln findet. Übrigens will ich keineswegs alle japanischen Kanshitsustatuen ihres Ruhmes für unwürdig erklären. Einige gehören zu den allerbesten Werken der ostasiatischen Plastik, die uns erhalten sind. Freilich kann ich mich der Vermutung nicht erwehren, daß auch sie nur Wiederholungen von in anderen Stoffen ausgeführten Originalen sind.

Kunst auch nur einigermaßen darstellte[1]). Auch die Qualität der meisten Stücke läßt viel zu wünschen übrig: es hat den Anschein, als ob den Japanern der Sinn für den höchsten und eigentümlichsten Reiz der chinesischen Kleinplastik fehle, für ihre Monumentalität.

Eine Würdigung des japanischen Besitzes von Werken aller der verschiedenen Arten chinesischer Gerätekunst wäre ein sehr langwieriges Unternehmen; da wir hier aber durchaus keinen Anspruch auf systematische Vollständigkeit machen, so können wir uns mit einigen Stichproben begnügen. — Nach der eigenen Meinung der Chinesen sind die edelsten Erzeugnisse ihrer Gerätekunst die Bronzegefäße, und unter diesen vor allen die Sakralvasen, welche die vorbuddhistische Zeit, namentlich die Tchou-periode, gegossen hat. Sammlungen solcher Vasen waren schon der Stolz der Thang-kaiser, und altes Bronzegerät bildet heute noch mit Gemälden berühmter Meister, Jadeskulpturen und erlesenen Porzellanen den kostbarsten Schmuck reicher chinesischer Häuser. Die vielbewunderte Sammlung des in der Revolution untergegangenen Tuan Fan z. B. bestand zum größten Teile aus solchen Bronzen. Selbst dem Europäer fällt es nicht schwer, die Verehrung der alten chinesischen Bronzevasen zu verstehen und zu teilen. Man kann sich in der Tat kaum gewaltigere und feierlichere Formen denken als die, welche die Künstler der Chang- und der Tschouzeit geschaffen, keine tieferen und reicheren Farben als die, mit denen sie die späteren Jahrhunderte verklärt haben. Dabei wirken diese wunderbaren Vasen mit all ihrer Kraft und Pracht nichts weniger als aufdringlich, sondern so diskret und vornehm, wie es der strengste Chajin nur verlangen kann. Man sollte deshalb glauben, daß der feine japanische Geschmack nichts so geliebt und erstrebt haben müßte als jene alten chinesischen Sakralbronzen. Die überraschende Wahrheit ist, daß man in den älteren japanischen Sammlungen kaum ein Stück findet. Was Japan von dieser Art aufweisen kann, ist erst in den letzten Jahrzehnten erworben worden, das meiste als Beute bei und nach der Plünderung von Peking. In den Sammlungen aber, die unter dem Einfluß der Chajin entstanden sind, unter den Schätzen der Tempel und der Fürstenhäuser, sieht man wohl Bronzen aus der Sung- und der Mingzeit; aber nach den ältesten und edelsten Meisterwerken der chinesischen Bronzekunst sucht man vergebens. Es ist nicht

[1]) Diese Vermutung ist auf meine persönliche Erfahrung gegründet; und ich muß zugeben, daß Japan viel zahlreichere und bessere Werke der chinesischen Kleinplastik besitzen mag, als es mir gezeigt hat. Immerhin ist der Kreis meiner Umschau nicht allzu eng beschränkt gewesen. Ich habe die öffentlichen und die meisten namhaften privaten Sammlungen gesehen und habe, wenn ich in das Haus eines Kunstfreundes kam, selten vergessen, mich nach solchen Stücken zu erkundigen. Endlich lassen sich auch aus den Beständen der Händler einige Schlüsse auf die Menge und Güte des im Lande Vorhandenen ziehen: auf dem japanischen Kunstmarkte war chinesische Kleinplastik recht selten, obwohl sie auf dem chinesischen noch ziemlich häufig ist. Erst in der letzten Zeit, da der Vorrat der einheimischen Kleinplastik in Japan stark auf die Neige geht, beginnen die Händler Ersatz in China zu suchen; aber die Stücke, die jetzt in Tokio, Kioto und Osaka immer zahlreicher auftauchen, sind fast alle von geringem künstlerischen Werte.

leicht, eine völlig befriedigende Erklärung für diesen Mangel zu geben. Man kann kaum annehmen, daß die ältesten chinesischen Bronzen den Japanern bis in die jüngste Zeit unbekannt geblieben seien; denn sie sind in China nicht bloß immer eifrig gesammelt, sondern auch vielfach abgebildet und beschrieben worden — in Werken, die im gewöhnlichen Buchhandel zu haben waren. Aber warum haben die sammelfreudigen Japaner gerade auf diese gepriesenen Schätze verzichtet? — Wir wissen nichts über die Preise der antiken Bronzen im älteren chinesischen Kunsthandel. Allein nach der außerordentlichen Verehrung, die sie in China genossen, dürfen wir vermuten, daß sie nicht wohlfeil gewesen sind[1]). Vielleicht waren sie im allgemeinen so teuer, daß sie für die Mittel japanischer Liebhaber unerreichbar waren. Indessen ist es doch schwer zu glauben, daß diese gewandten Käufer und Diplomaten, wenn sie ihr Herz an solche Stücke gehängt hätten, nicht trotzdem Mittel und Wege gefunden haben sollten, um eine gewisse Anzahl in ihren Besitz zu bringen. Ist ihnen doch auch der Erwerb von wertvollen Gemälden und anderen Kostbarkeiten nicht selten geglückt. Es scheint also, daß bei ihrem Verzichte noch ein anderer Grund mitgewirkt hat. Die Chajin, die Erzieher und Berater der japanischen Sammler, schätzten und suchten vor allem solche Gegenstände, die sich bei dem Chanoyu verwenden ließen. Bei der Teezeremonie aber, wie sie in Japan ausgebildet worden war, hätten jene alten Bronzegefäße höchstens als Blumenvasen dienen können, und auch als solche hätten die meisten in die Verhältnisse der engen Teeräume nur schlecht gepaßt. Es läßt sich jedenfalls denken, daß man deshalb die sehr teueren und wenig brauchbaren alten Sakralbronzen den Chinesen ließ, um sich dafür an die viel häufigeren, billigeren und zweckmäßigeren Bronzevasen der späteren Perioden zu halten. Endlich mag auch eine Abneigung mitgespielt haben, Geräte des Totenkultes als Schmuck der Wohnungen zu verwenden[2]). Übrigens kommt es hier weniger auf die Erklärung als auf die Feststellung der Tatsache an, daß man in Japan die vornehmsten Erzeugnisse der chinesischen Gerätekunst bis in die neueste Zeit völlig ignoriert hat.

Wie eigenwillig wählerisch die Japaner chinesische Kunstwerke gesammelt haben, tritt nirgend so klar zutage wie auf dem Gebiete der Keramik. Aus dem ungeheueren Reichtume Chinas haben sie sich immer nur einige wenige Arten herausgelesen. Ihre Auswahl macht vielleicht dem japanischen Geschmacke Ehre, aber der chinesischen Töpferkunst läßt sie sicherlich keine Gerechtigkeit widerfahren. Von den zahlreichen Arten der Sungzeit hat man in Japan im allgemeinen nur zwei der Beachtung und Erwerbung für würdig gehalten: das Seiji, Seladonporzellan, und das Temmoku-Steingut. Dabei kann das letzte nicht einmal für eine Hauptart der Sungkeramik

[1] Jetzt sind in China alte Sakralbronzen — mit Ausnahme einzelner besonders prächtiger oder durch lange Inschriften merkwürdiger Stücke — billiger als gewisse Porzellane der Tschingperiode. Aber die Preisverhältnisse auf dem chinesischen Kunstmarkte haben sich in der letzten Zeit, besonders seit 1900, völlig verändert.

[2] Diese in Japan sehr verbreitete Antipathie hat auch den chinesischen und koreanischen Gräberfunden der letzten Jahre die meisten japanischen Sammlungen und Häuser verschlossen.

gelten; sondern es ist allem Anscheine nach nur eine von den Chinesen selbst ziemlich gering geschätzte Provinzspezialität gewesen. Was sich sonst an Gefäßen jener Zeit in Japan findet, ist mit wenigen Ausnahmen erst seit 1900 dorthin gelangt und scheint mir den Stücken nicht bloß der chinesischen, sondern auch der amerikanischen Sammlungen durchaus nicht überlegen zu sein. — Aus der Mingperiode, der Blütezeit des dekorierten Porzellans, ist in Japan außer dem im Überflusse vorhandenen Seiji nicht viel mehr zu sehen als das sogenannte Sometsuke, mit kobaltblauen Mustern bemaltes Porzellan, elfenbeinweiße Gefäße und Figuren von Fuchien, die drei- und fünffarbigen Stücke der „Banreki-Periode" und das braune Steingut von Yi Hsing, das „Boccaro" der europäischen Händler. — Am dürftigsten endlich ist die Töpferei der Tschingperiode vertreten: nämlich — wenn wir hier wie überall von unbedeutenden Ausnahmen absehen — lediglich durch Sometsuke und Boccaro. Nicht einmal die herrlichen Monochromen der Kangshizeit haben bei den japanischen Sammlern Gnade gefunden. — Ebensowenig wie die Menge der Arten hat es die Fülle der chinesischen Formen vermocht, die Schüler der Chajin von dem schmalen Pfade zu locken, der ihnen durch ihre Meister vorgezeichnet war. Sie haben sich fast ausschließlich auf Stücke beschränkt, die sich bei dem Chanoyu benutzen lassen: Schalen, Kannen und Urnen für Tee, Gefäße für Räucherwerk, kleinere Vasen für Blumen und Kuchenteller. Diese Auswahl erschöpft natürlich den chinesischen Formenschatz durchaus nicht, sie läßt im Gegenteile eine Menge von Formen beiseite, die zu den allerschönsten und interessantesten Schöpfungen der Töpferkunst gehören: — mit den hohen Ziervasen, den mächtigen Urnen für Wein und Obst, den prachtvollen Schalen, auf denen wohlriechende Früchte aufgetürmt werden, den monumentalen Becken für Goldfische, den gewaltig geformten, mit leuchtenden Glasuren überschmolzenen architektonischen Ornamenten, — mit allen diesen Prunkstücken der chinesischen Keramik wußten die Chajin nichts anzufangen. — Die Japaner haben auf ihrem Standpunkte sicherlich recht gehabt, wenn sie von dem fremden Reichtume nur das erwarben, was ihrem Geschmacke und ihren Zwecken entsprach. Allein der Europäer, der die chinesische Töpferkunst in ihrer ganzen Eigenart erkennen und genießen will, würde eine Torheit begehen, wenn er sich in das enge japanische Teezimmer einschließen ließe. Man kann dem strengen, feinen und sicheren Geschmacke der Teemeister alle Bewunderung zollen, die er verdient; aber man ist deshalb wahrlich nicht verpflichtet, alles, was er in seine Blütenlese nicht aufgenommen hat, für unbedeutend und unkünstlerisch zu erklären. Die Japaner haben die Arten und Formen gewählt, die für ihre Verhältnisse paßten; aber die chinesischen Verhältnisse, für welche die chinesische Kunst doch gewiß nicht ihre schlechtesten Werke geschaffen hat, waren ganz andere. Daß die großen Vasen, die für die Hallen chinesischer Paläste bestimmt waren und diese in der Tat prächtig schmücken, die Stimmung der japanischen Teezimmer stören würden, scheint mir für einen Europäer kein zureichender Grund zu sein, um sie zu verachten. Übrigens würde wohl nicht einmal ein Chajin be-

haupten, daß man gerade die chinesische Keramik am besten in Japan kennen lernen könne.

Es gibt einen Zweig der chinesischen Gerätekunst, von dem die Japaner wirklich die meisten und schönsten Früchte geerntet und bewahrt haben. Die Kunst des Lackes ist in China frühe erfunden und im Laufe der Zeit sehr mannigfaltig ausgebildet worden. Allein die meisten Arten des Lackes, die in der alten Literatur erwähnt werden, sind jetzt in China nicht mehr zu finden, wenigstens nicht in dem China, das uns bisher zugänglich ist. In den Läden und Wohnungen sieht man im allgemeinen nur noch drei ältere Arten: — die geschnittenen Rotlacke, die mit Perlmutter inkrustierten Schwarzlacke und die Buntlacke, die man in Japan „Sonzei" nennt — alle drei gewöhnlich nur in mittelmäßigen Exemplaren, von denen die frühesten aus der Mingperiode stammen. Alles andere ist so gänzlich verschwunden, daß nicht einmal eine Erinnerung daran zurückgeblieben zu sein scheint. Vielleicht sind manche Arten von Anfang an selten gewesen, Spezialitäten einer einzigen Stadt oder gar eines einzigen Hauses, so daß es den japanischen Liebhabern gelungen ist, den gesamten Vorrat aufzukaufen. Jedenfalls kann man in den japanischen Sammlungen eine weit größere Zahl von chinesischen Lackarten bewundern als in ihrer Heimat, und zwar in Stücken, die zum Teile hohes Alter und außerordentliche Schönheit besitzen. Der Shosoin birgt wunderbare Lacke aus der Thangzeit, und die Arbeiten der Sung- und der Mingperiode sind in den meisten großen Privatsammlungen glänzend vertreten. Den Japanern sind eben gerade für die Lackkunst eine besondere Liebe und ein besonderes Verständnis eigen. Sie haben den Chinesen nicht nur ihre Produkte abgekauft, sondern sie haben ihnen auch die Produktion abgelernt, so daß man in Japan noch heute nicht wenige Arten chinesischer Lacktechnik lebendig beobachten kann, die in ihrer Heimat längst ausgestorben sind. Freilich darf man nicht glauben, daß es möglich sei, dort die chinesische Lackkunst in ihrer ganzen Entwicklung mit allen Verzweigungen zu studieren. Die Japaner haben auch in diesem Falle sicherlich keine systematische Vollständigkeit erstrebt; sondern sie haben genommen, was ihnen gefiel, und manches andere ruhig liegen lassen.

Schon dieser flüchtige Überblick läßt hinreichend erkennen, daß der chinesische Kunstbesitz Japans nicht etwa ein nach objektiven Prinzipien systematisch aufgebautes Museum darstellt, sondern vielmehr der nach subjektivem Belieben und mit beschränkten Mitteln gewählten Sammlung eines Liebhabers gleicht. Die Japaner haben auf viele Dinge notgedrungen, und auf noch mehr freiwillig verzichtet. Sie haben nur solche erworben, die ihrem Geschmacke zusagten. Der japanische Geschmack aber ist sehr verschieden von dem chinesischen, er ist ihm in mancher Beziehung sogar entgegengesetzt. Und deshalb sind denn auch die japanischen Sammlungen weit entfernt, der ganzen Eigenart der chinesischen Kunst, die doch wesentlich für den chinesischen Geschmack geschaffen worden ist, gerecht zu werden: man lernt durch sie jedenfalls den japanischen Geschmack besser kennen als die

chinesische Kunst. Dieses Urteil soll nichts weniger aussprechen als eine Geringachtung der Japaner und ihrer Schätze. Im Gegenteile: Die Willkür, mit der die Japaner gesammelt haben, ist der beste Beweis für die Kraft und Ehrlichkeit ihrer Kunstliebe. Objektiv-systematische Kunstsammlungen werden immer nur von Leuten gemacht, die in einem recht kühlen Verhältnisse zur Kunst stehen; Menschen, in denen ein so leidenschaftliches und eigenartiges Gefühl für die Kunst lebt wie in den Japanern, wählen nur die Dinge, welche sie lieben, und tun wahrlich recht. Auf diese Weise hat man in Japan Kunstsammlungen geschaffen, die selbst wieder Kunstwerke sind. Ich gestehe, daß mir persönlich diese japanischen Liebhabersammlungen lieber sind als alle wissenschaftlichen Museen, aber für die beste oder gar für die einzige Grundlage für unser Studium der chinesischen Kunst würde ich sie nicht einmal dann halten, wenn China nicht reicher an Kunstdenkmälern wäre, als es heute scheint.

II.

Wenn man hört, daß man die chinesische Kunst in Japan suchen müsse, sollte man sich daran erinnern, daß man noch vor dreißig Jahren gesagt und geglaubt hat, daß man die japanische Kunst nicht mehr in Japan, sondern nur noch in Europa und Amerika finden könne, weil alle wertvollen Werke von den Fremden aufgekauft und ausgeführt seien. Inzwischen haben wir reichlich Gelegenheit gehabt, uns zu überzeugen, daß Japan von seinen wahrhaft bedeutenden Kunstwerken an das Ausland kaum etwas verloren hat, das der Rede wert wäre, und selbst Pariser Sammler vermögen sich nicht mehr in dem Traume zu wiegen, daß man die japanische Kunst irgendwo besser kennen lernen könne als in Japan. Und doch waren die Leute, welche jene Behauptung in gutem Glauben aussprachen, über Japan viel besser unterrichtet, als wir es heute über China sind. Wenn es auch damals für den Europäer nicht leicht war, in die Schatzkammern der vornehmen und reichen Japaner zu gelangen, so standen ihm doch viele Tempel und einige Museen offen; in China, wo der Buddhismus viel früher in Verfall geraten ist, sind die meisten Tempel längst ihrer besten Kunstschätze beraubt, Museen gibt es noch nicht, und die Geheimnisse seines Hauses versteht der Chinese vor fremden Augen weit besser zu wahren als der Japaner. Dieser, dem seine moderne Bildung schon zu einigen Zweifeln an seinen alten Schätzen verholfen hat, fühlt sich durch die Bewunderung eines Europäers geschmeichelt und erhoben; dem Chinesen, der seiner selbst und seiner Sachen noch sicher ist, ist das Urteil eines Fremden völlig gleichgültig. Außerdem hat er durch bittere Erfahrungen gelernt, daß es unangenehme Folgen haben kann, wenn er von seinem Besitze zu viel hören und sehen läßt. Wenn es möglich war, daß die Europäer von dem verhältnismäßig leicht zugänglichem Kunstreichtume Japans nichts ahnten, so ist es also mindestens nicht unmöglich, daß das verschlossene China noch viel größere Schätze birgt, als sie sich träumen lassen. Auch Kümmel „hegt ja nicht den mindesten Zweifel, daß sich im chinesischen Besitze auch heute noch chinesische Kunstschätze befinden,

die in Japan nicht entfernt ihresgleichen haben". Freilich setzt er hinzu, daß „wir von diesen Schätzen vorläufig so gut wie gar nichts wissen"[1]). Aber wenn wir auch wenig von ihnen wissen, so können wir doch immerhin manches vermuten. Man bedarf nicht einmal einer langen Überlegung, um einzusehen, wie unwahrscheinlich es ist, daß China so leer von Kunstwerken sein sollte, wie man in Japan und in Europa öfter behauptet. Freilich fehlt es dieser Behauptung nicht ganz an einer tatsächlichen Grundlage. Die meisten Kenner des Landes berichten von seiner auffallenden Armut an alten Werken der Bau- und Monumentalkunst; dieser Mangel wird sogar so oft und stark betont, daß man ihn für größer hält, als er ist. Denn in Wirklichkeit kann China eine ganz stattliche Anzahl solcher Dinge aufweisen, und man darf getrost hoffen, daß sich das Verzeichnis der bisher bekannten noch beträchtlich verlängern wird, wenn man das Reich einmal systematisch erforscht. Immerhin läßt sich nicht leugnen, daß China im Verhältnisse zu seiner Ausdehnung und seiner Geschichte nur wenige alte, große Kunstdenkmäler besitzt. Wer mit seiner Natur und seinen Schicksalen einigermaßen vertraut ist, vermag sich diese Tatsache leicht zu erklären. In der Geschichte Chinas wechseln verheerende Naturkatastrophen, wie riesige Überschwemmungen und Sturmfluten, mit furchtbaren sozialen Erschütterungen: Revolutionen, Bürgerkriegen, Einbrüchen barbarischer Horden. Besonders unheilvoll für die Werke der Architektur und der Monumentalkunst ist wohl der Sturz der verschiedenen Dynastien gewesen, welche die von ihnen geschaffenen Denkmäler mit in ihren Untergang rissen, da diese von den Nachfolgern entweder zerstört oder vernachlässigt wurden[2]). Der Buddhismus, dem Japan nicht bloß die Herstellung, sondern auch die Erhaltung so vieler architektonischer und bildnerischer Denkmäler verdankt, hat in China wiederholt bilderstürmerische Verfolgungen erlitten, und zwar die schwersten gerade in der besten Zeit der Monumentalkunst. Im Jahre 845 wurden infolge eines Ediktes des Kaisers Wu-Tsung 4600 Klöster und 40 000 kleinere religiöse Gebäude zerstört, und ihre bronzenen Bildwerke und Glocken zu Münzen eingeschmolzen. Obgleich man später duldsamer war, scheint die buddhistische Kirche die Macht und den Reichtum der früheren Zeit niemals wieder erlangt zu haben, und die meisten Klöster sind wohl schon seit mehreren Jahrhunderten nicht mehr vermögend genug gewesen, um ihre Gebäude sämtlich in gutem Stande zu halten. Die meisten chinesischen Bauwerke aber sind aus einem Materiale errichtet, das den Angriffen des Klimas nicht lange widersteht, wenn nicht beständig für Erhaltung und Ausbesserung gesorgt wird. Der starke Wechsel von Hitze und Kälte, Dürre und Nässe, die Winde, die Staub und Samen in alle Fugen tragen, wo in der nächsten Regenzeit Pflanzen keimen, deren Wurzeln die Bauteile auseinanderdrängen — alles vereint sich, um das Balkenwerk und die Mauern aus Backsteinen oder Lehm, wenn sie sich selbst

[1] Ostasiatische Zeitschrift, Band I, S. 19.

[2] Nur die Mandschu-Kaiser haben mit den Gründungen der Mingdynastie eine rühmliche Ausnahme gemacht.

überlassen bleiben, in weniger als einem Jahrhundert in formlose Schutthaufen zu verwandeln. Man hat nicht ganz mit Unrecht gesagt, daß es in China vorteilhafter sei, ein Bauwerk ruhig verfallen zu lassen und alsdann durch ein neues zu ersetzen als es um den Preis unaufhörlicher Reparaturen zu erhalten. Jedenfalls sehen die Chinesen dem Untergange alter Monumente mit großer Gemütsruhe zu, — wahrscheinlich ungefähr aus den gleichen Gründen, wie die Europäer in früheren Zeiten dasselbe getan haben. Indessen wer aus dieser Gleichgültigkeit gegen öffentliche Kunstdenkmäler, die den einzelnen nicht unmittelbar angehen, schließen wollte, daß der Chinese die beweglichen Kunstwerke, die ihm selbst oder seiner Familie gehören, ebenso lieb- und achtlos behandelte, würde sich gewaltig täuschen. Allerdings pflegen die Chinesen ihre Schätze nicht mit ganz so raffinierter Sorgfalt wie die Japaner, aber doch immerhin so gut, daß die meisten Europäer noch allerlei von ihnen lernen können. Selbst in den kleinen Trödelläden findet man die Sachen in der Regel sauber und ordentlich gehalten, und gar die großen Kunsthändler in Peking und Kanton verstehen sich viel zu gut auf ihren Vorteil, um in dieser Beziehung irgend etwas Wesentliches zu versäumen. Die wertvollsten Stücke werden, wie in Japan, überhaupt nicht offen ausgestellt, sondern sorgsam eingepackt für besonders geschätzte Kunden verwahrt. Kostbare Gemälde birgt man in seidenen Futteralen und festen, zuweilen aus edlem Holze gefügten Kästen, und nicht minder vorsichtig werden Bronzen, Porzellane, Lacke, Schnitzereien und dergleichen behandelt. Was ich in Privathäusern gesehen habe, war mindestens ebenso gut aufbewahrt. Viele Sammler zeigen ihre Lieblinge aus Furcht vor Beschädigungen sogar nur in den geöffneten Kästen oder hinter Glas. Und wir haben gar keinen Grund anzunehmen, daß die früheren Geschlechter mit ihrem Kunstbesitze schlechter umgegangen seien als die gegenwärtigen Chinesen, die ja nach der allgemeinen Ansicht in jeder Beziehung hinter ihren Vorfahren zurückgeblieben sind. Daß China trotzdem im Laufe der Zeit sehr viel von seinen beweglichen Kunstschätzen eingebüßt hat, versteht sich von selbst. Aber man darf nicht vergessen, daß der Kunstbesitz des ungeheuren Reiches aller Wahrscheinlichkeit nach so groß war, daß er selbst durch die gewaltigsten Katastrophen immer nur zu einem verhältnismäßig kleinen Teile zerstört werden konnte, — besonders da das Unheil niemals alle Gegenden des Reiches zugleich und die heimgesuchten meist nicht ganz unerwartet getroffen hat. In China wie fast überall ist der bewegliche Kunstbesitz sehr ungleichmäßig über das Land verteilt. Bedeutende Anhäufungen findet man im allgemeinen nur in den größeren Städten, wo eine reiche Kaufmannschaft und besonders eine literarisch gebildete Beamtenschaft leben, die beiden Stände, welche die Hauptträger des Kunstinteresses sind. Das Land und die kleinen Städte sind und waren wohl immer ziemlich kunstarm. Erhebliche Kunstverluste werden also im ganzen nur dann stattgefunden haben, wenn eine Katastrophe über ein größeres Kulturzentrum hereinbrach. Und auch in solchen Fällen hat man ohne Zweifel oft noch die Möglichkeit gehabt, das Meiste oder doch das Wertvollste in Sicherheit zu bringen, bevor sich das

Unwetter entlud. Während der letzten Revolutionszeit konnte ich in Peking beobachten, daß, sobald die Lage bedrohlich wurde, alle wertvollen Kunstwerke aus den Läden und Häusern verschwanden: sie wurden vergraben, oder auf den fremden Banken deponiert oder in sichere Gegenden geschafft. Als später Brand und Plünderung in der Hauptstadt ausbrachen, hatte man infolgedessen nur einen verhältnismäßig geringen Verlust an Kunstwerken zu beklagen. Nach solchen Erfahrungen begreift man, warum es im achtzehnten Jahrhunderte dem Kaiser Kien-lung immer noch möglich gewesen ist, in seinen Palästen die gewaltigen Mengen von alten Kunstschätzen zusammenzubringen, deren Verzeichnisse uns mit Erstaunen erfüllen. Es gibt zwar Leute, die es nicht für ausgeschlossen halten, daß der Kaiser und seine Berater sich über das Alter und den Wert vieler Stücke arg getäuscht hätten. Allein auch diesen Zweiflern darf man entgegenhalten, was Kümmel denen sagt, welche die Bestimmungen und Schätzungen jener japanischen Kenner aus der Ashikagazeit nicht gelten lassen wollen: — „Wir wenigstens können ihnen Irrtümer nicht nachweisen und es ist anmaßliche Überhebung, wenn wir es versuchen wollten“[1]. Wir dürfen und müssen also bis auf weiteres annehmen, daß China noch im achtzehnten Jahrhundert einen großen Reichtum von alten Meisterwerken der verschiedensten Arten besaß. Sollten alle diese Schätze während der letzten hundert Jahre verlorengegangen sein? — Dieses letzte Jahrhundert der Mandschuherrschaft ist allerdings besonders unheilvoll gewesen. Die Taipingrebellion hat einen großen blühenden Teil des Reiches, das ganze untere Yangtsebecken, in Grund und Boden verwüstet. Allein sie hat doch die kaiserlichen Residenzen im Norden nicht erreicht und kann also den Sammlungen des Hofes, der Prinzen, der höchsten Beamten usw. kaum verderblich geworden sein. Weit schwerer sind jedenfalls die Verluste, die China durch die Fremden erlitten hat: bei der Plünderung des Sommerpalastes und vor allem bei den barbarischen Zerstörungen und Räubereien, welche die verbündeten Truppen 1900 in Peking und seiner Umgebung verübt haben. Indessen erlauben die europäischen Siegestrophäen dem Freunde der chinesischen Kunst doch, sich mit der Hoffnung zu trösten, daß es den Chinesen auch dieses Mal geglückt sei, das Beste zu retten. Die Beutestücke wenigstens, die ich in Europa gesehen habe, entsprachen meinen Vorstellungen von chinesischen Kunstschätzen nicht ganz: — die meisten waren in der Tat recht gleichgültige Dekorationsstücke aus der Zeit des Kien-lung und seiner Nachfolger. Zudem haben mir mehrere Kenner, die in und nach der Schreckenszeit in Peking gelebt haben, versichert, daß während der Besetzung auffallend wenige Gegenstände von höherem

[1] Ein Teil der Kunstschätze des Kaisers Kien-lung liegt im Palaste von Mukden. Die Stichproben, die ich dort gesehen habe, waren ziemlich enttäuschend. Aber es waren eben nur Stichproben, und Voretzsch, der den Bestand eingehender untersucht hat, berichtet von wesentlich günstigeren Eindrücken (Ostasiatische Zeitschrift, Band III, S. 93 ff.). Außerdem läßt sich wohl nicht bezweifeln, daß viele Stücke heimlich verkauft und durch minderwertige oder nachgeahmte ersetzt worden sind.

Alter und Werte sichtbar gewesen und erst einige Jahre später wieder bessere Dinge in größerer Zahl aufgetaucht seien. — Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß in China auch jetzt noch eine beträchtliche Menge von alten und bedeutenden Kunstwerken vorhanden ist. Die meisten und besten dürfen wir in der Verborgenheit der vornehmen und reichen Häuser vermuten, deren Pforten sich bisher nur sehr selten für einen Europäer geöffnet haben. Über den Wert und den Umfang dieser verschlossenen Sammlungen läßt sich aber doch einiges erschließen, und zwar aus den Stücken, die man auf dem offenen Markte sieht; denn der Kunsthandel nährt sich ja zum großen Teile aus dem Privatbesitze.

Keine andere Art von chinesischen Kunstwerken ist so sehr der Zerstörung ausgesetzt und keine hat zugleich die Begehrlichkeit der Fremden so sehr gereizt wie die Gebilde der Keramik. Seit dem 17. Jahrhundert sind die Erzeugnisse der chinesischen Öfen in immer größeren Mengen nach Europa, und in den größten später nach Amerika ausgeführt worden. Lange Zeit haben sich die ausländischen Händler und Liebhaber allerdings mit Exportwaren ohne rechten künstlerischen Wert begnügt, aber in der letzten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sind ihre Kenntnisse und Ansprüche schnell gewachsen, und seit 1900 wird auch von den fremden Sammlern nichts so eifrig gesucht und erworben wie die wirklichen Kunstwerke, deren Reiz bis dahin nur von den Chinesen selbst und etwa noch von den Japanern geschätzt wurde. Man muß in Peking, dem Zentrum des chinesischen Kunsthandels, gelebt haben, um sich einen annähernden Begriff von der Menge der kostbaren Stücke bilden zu können, die dem Lande alljährlich entzogen werden. Und trotz alledem füllt sich der Markt, von dem man schon so oft behauptet hat, daß er gründlich erschöpft sei, immer wieder von neuem an. Man findet noch immer nicht nur die Porzellane der Tsching- und der Mingperiode, sondern auch unzweifelhaft echte, künstlerisch bedeutende Werke aus den fernen Zeiten der Yüan- und Sungkaiser, und in gar nicht geringer Zahl. Der chinesische Besitz an solchen Dingen, aus dem die Händler ihre Vorräte ergänzen, muß also noch recht beträchtlich sein. Was ich selbst in privaten Sammlungen gesehen habe, hat meine Erwartungen noch übertroffen[1]). Ich glaube, daß China nach allen Zerstörungen, Plünderungen und Verkäufen immer noch zahlreichere und bessere Werke seiner alten keramischen Kunst aufweisen kann als alle anderen Länder. — In einer Beziehung ist der chinesische Markt in der letzten Zeit sogar bedeutend reicher geworden als er früher war. Die Grabungen in den ältesten Provinzen, Honan und Shansi, haben eine Fülle von Töpfereien zu Tage gefördert, zum Teile aus Perioden, deren Erzeugnisse man für immer verloren wähnte. Vor zwanzig Jahren würde man in Peking wohl vergeblich nach einem Tongefäße aus der Thangzeit

[1] Eine der größten Seltenheiten im chinesischen Kunsthandel ist heute das Lang-yao der Kang-shi Periode. Ich habe während eines sechsmonatigen Aufenthaltes in Peking im Handel nur zwei fehlerhafte Stücke gefunden; in einem einzigen Privathause aber sah ich über zwanzig von der höchsten Vollendung.

gesucht haben; heute werden sie dort im Überflusse angeboten. Freilich sind diese Gräberfunde bei weitem nicht alle von hohem künstlerischen Werte; die meisten sind für die Toten aus billigem Materiale und mit geringer Sorgfalt hergestellte Nachbildungen kostbarer Gefäße, die den Lebenden dienten; aber sie geben uns doch eine viel bessere Vorstellung von der Töpferkunst ihrer Zeit als die literarischen Andeutungen, auf die man früher allein angewiesen war.

Die meisten anderen Arten der Gerätekunst sind mindestens nicht schlechter vertreten. Selbst alte Sakralbronzen kommen sogar im Handel noch ziemlich häufig vor: nicht nur frisch ausgegrabene, sondern auch solche, deren jahrhundertlange liebe- und verständnisvolle Pflege den wunderbaren Reiz der Oberfläche verliehen hat, welcher die Stücke der alten Sammlungen auszeichnet. Welche Bronzeschätze im Privatbesitze liegen, läßt der Katalog der erst in neuester Zeit entstandenen Sammlung des Tuan-Fan ermessen.

Nirgends hat China wahrscheinlich so schwere Verluste erlitten wie auf dem Gebiete der Plastik, und nirgends sind sie mehr zu beklagen. Denn die Plastik — und nicht, wie man gewöhnlich behauptet, die Malerei — ist in China die führende Kunst gewesen. Die bildnerische Begabung der Chinesen neigt sich ganz entschieden auf die Seite der Plastik, im Gegensatze zu der japanischen, die der Graphik zugewendet ist. Man kann kaum daran zweifeln, daß die besten Werke der alten Monumentalplastik zum größten Teile unwiederbringlich verloren sind. Ihr edles Material, — die meisten bestanden sicherlich aus Bronze — ist ihnen zum Verhängnisse geworden: man hat sie in wilden und armen Zeiten eingeschmolzen. Die Tatsache, daß die Mandschukaiser so viele alte buddhistische Tempel mit Statuen aus Holz oder Ton beschenkten, die offenbar Bronzen darstellen und ersetzen sollen, weist darauf hin, daß die ursprünglichen Bronzefiguren spätestens schon in der Mingzeit verschwunden sind. Was von monumentalen Werken aus den älteren Perioden bis zum Ende der Thangdynastie bisher bekannt geworden ist, beschränkt sich im wesentlichen auf Fels- und Steinskulpturen. Obwohl die meisten recht handwerksmäßig gearbeitet sind, geben sie vermöge ihrer Menge und Mannigfaltigkeit, besonders in Verbindung mit den zahlreichen gleichzeitigen Grabbeigaben, immer noch einen besseren Begriff von dem Umfange der damaligen Kunst als es die einzelnen in Japan erhaltenen Stücke trotz ihrem höheren künstlerischen Range vermögen. Übrigens ist es keineswegs ausgeschlossen, daß noch manches wirkliche Meisterwerk in dem kaum angeschürften Boden Chinas seiner Auferstehung harrt. Daß solche Hoffnungen auf verborgene Schätze nicht ganz eitel sind, hat sich gerade in der letzten Zeit wieder gezeigt. Von großen plastischen Arbeiten der Sungzeit war uns so wenig bekannt, daß man fast hätte glauben können, es habe deren überhaupt nicht gegeben. Im Winter 1911—1912 aber tauchte in Peking plötzlich eine Anzahl von überlebensgroßen Heiligenfiguren aus dreifarbig glasiertem Steingute auf — meisterhaft ausgeführte und zum Teile vortrefflich erhaltene Werke der Sungperiode, die aus bisher unbeachteten Grotten in

Honan stammten[1]. Von unbekannten und unerforschten alten Kultstätten aber gibt es in China noch recht viele. Vielleicht wird man sogar in den bekannten und besuchten Tempeln noch mehr als ein Denkmal der Sungbildnerei entdecken oder vielmehr erkennen. — Die Mingzeit hat zwar ziemlich viele monumentale Bildwerke hinterlassen, aber nur wenige von großer künstlerischer Bedeutung. Die marmornen Riesenlöwen, die vor den Tempeln und Yamen Wache halten, die Menschen- und Tierkolosse an den Gräberstraßen wirken mehr durch ihre Masse als durch ihre Form. Am günstigsten stellt sich die Großskulptur der Ming in gewissen figürlich ausgebildeten Architekturteilen dar wie in den aus Marmor gehauenen regenspeienden Drachen, die in Peking und seiner Umgebung noch in großer Zahl vorhanden sind. — Für den Verlust so vieler älterer großer Werke bietet die Kleinkunst bis zu einem gewissen Grade Ersatz. Man könnte beinahe sagen, daß man die alte Monumentalplastik der Chinesen besser aus ihren kleinen Bildwerken kennen und würdigen lerne als aus den übriggebliebenen großen. Denn gerade in diesen zierlichen Arbeiten tritt der chinesische Sinn für große Formen besonders stark, gleichsam konzentriert hervor, und dabei sind solche Stücke aus den verschiedensten Epochen noch immer in erstaunlicher Menge und Mannigfaltigkeit vorhanden. Selbst Erzeugnisse der Thang-, ja der Hanzeit kann man hier und da in Trödlerläden finden und der Reichtum an kleinen Bronzen und Edelsteinskulpturen der Ming-, an Elfenbein- und Holzschnitzereien der Tschingperiode, diesen anmutigen Herbstblüten der chinesischen Plastik, ist auch durch die massenhafte Ausfuhr der letzten Jahrzehnte noch lange nicht erschöpft worden.

In Japan hört man nicht selten die Behauptung, daß in China echte und vor allem gute alte Bilder schon längst nicht mehr zu finden seien. Man beginnt aber daran zu zweifeln, wenn man sieht, wie voll von Bildern die Magazine der chinesischen Händler sind. Allerdings stammen die meisten dieser Gemälde aus der jüngsten, der Tschingperiode und selbstverständlich sind nicht alle, die als Arbeiten bekannter Meister angeboten werden, ihrer Titel und Signaturen würdig. Aber manche sind immerhin so gut, daß es nicht leicht ist, ihnen gegenüber die hergebrachte Meinung aufrechtzuerhalten, nach welcher die chinesische Malerei unter der Mandschudynastie eine alles inneren Lebens bare, in öder Manier erstarrte Verfallskunst ist. Sie ist jedenfalls noch stark genug gewesen, um einen recht tiefen Einfluß auf die japanische Malerei auszuüben, — und zwar nicht nur auf die dilettantische Kunst der Senchaschule. Ich glaube, daß sich das Urteil über die letzte Epoche der chinesischen Malerei erheblich ändern wird, wenn man sie in ihrer Heimat kennen lernt. — Daß Werke der überaus fruchtbaren Mingperiode in China noch zahlreich zu finden sind, leugnen auch die Japaner nicht; sie pflegen jedoch hinzuzufügen, daß dort nur das Schlechteste und Unbedeutendste zurückgeblieben sei. Mir haben die Bilder, die ich in den chinesischen Läden gesehen habe, im allgemeinen keinen niedrigeren Begriff von der Kunst der Mingzeit

[1] Vgl. Ostasiatische Zeitschrift, Band II, S. 45 ff., wo zwei dieser Stücke besprochen und abgebildet sind.

gegeben als die, welche man mir in den japanischen Sammlungen gezeigt hat, wohl aber einen weiteren. Erst in China habe ich einen Blick über die ganze Ausdehnung des Stoffgebietes gewonnen, das die Mingmaler beherrscht haben, und erkannt, daß nicht Vögel, Blumen und Landschaften die bevorzugten Gegenstände ihrer Darstellung gewesen sind, wie man in Japan glauben muß, sondern Menschen. — Als ich zum ersten Male nach China kam, brachte ich aus Japan die Überzeugung mit, daß es vergebliche Mühe sein würde, nach Gemälden aus der Sungzeit zu suchen, und was ich zunächst sah, war nicht geeignet, mich eines Besseren zu belehren. Die Bilder, welche die Händler als „Sung" zeigten, waren in erdrückender Mehrzahl offenbare moderne Fälschungen, in den günstigsten Fällen Kopien, die man mittelmäßigen Mingmalern zuschreiben konnte. Aber nirgends darf man weniger nach den ersten Eindrücken urteilen als in China. Allmählich kamen auch andere Stücke zum Vorschein, — aus den Truhen der Händler und mehr wohl noch aus Privatbesitz — Bilder, die nicht bloß auf den ersten Blick, sondern je länger je mehr, solchen ähnlich sahen, welche von den japanischen Kennern der Sungperiode zugeschrieben werden. Und nachdem ich gefunden hatte, daß sowohl das Material — Seide, Papier, Farbe — wie die Technik wie die Auffassung, und endlich auch der Zustand dieser Bilder mit ihrer Bräunung, ihren Brüchen und Rissen, allen den charakteristischen Kennzeichen entsprachen, die ich in japanischen Sammlungen studiert hatte, so blieb mir am Ende doch nichts übrig als anzuerkennen, daß es auch in China noch Gemälde aus der Sungzeit gibt, und nicht einmal wenige. Allerdings waren die meisten, die mir dort vor Augen gekommen sind, den besten, welche ich in Japan bewundert habe, nicht ebenbürtig. Aber die echten Sungbilder der japanischen Sammlungen sind auch nicht sämtlich Meisterwerke. Und vor allem darf man, um meine Funde in China richtig zu würdigen, nicht vergessen, daß sie unter sehr ungünstigen Bedingungen gemacht worden sind. In Japan hatten mir die besten Sammlungen offen gestanden; in China war ich hauptsächlich auf das beschränkt, was mir die Händler zutrugen. Welches Urteil aber würde ein Europäer über die in Japan vorhandenen Schätze alter japanischer Malerei haben, wenn er davon nicht mehr gesehen hätte als man ihm in den Läden von Tokio und Kioto zeigen kann? — Immerhin aber würde das wenige, was er dort findet, doch ausreichen, um ihn zu der Annahme zu berechtigen, daß in Japan noch mehr und bessere Dinge vorhanden seien. Und denselben Schluß erlauben wohl meine Erfahrungen in China. Warum sollten auch dort keine Werke der Sungmalerei mehr erhalten sein? — Wenn, was niemand bestreiten kann, die gebrechlichen Porzellane derselben Zeit die Stürme und Stöße der Jahrhunderte in nicht geringer Zahl heil überdauert haben, so ist wirklich nicht einzusehen, warum die mindestens ebenso hoch geschätzten und viel leichter zu bewahrenden und zu verbergenden Gemälde sämtlich dem Untergange anheimgefallen sein sollten. — Wir brauchen nicht einmal auf die Hoffnung zu verzichten, daß China noch weit ältere Denkmäler seiner Malerei bewahrt. Die Entdeckungen von A. Stein und anderen haben gezeigt, daß Seide und

Papier der Thangperiode der Zeit auch unter recht widrigen Umständen getrotzt haben; es ist also keineswegs unmöglich, daß unter besseren Verhältnissen manche Werke von Thangmeistern der Zerstörung entgangen sind. Das meiste darf man vielleicht von einer gründlichen Durchforschung der gleichzeitigen Architekturreste erwarten; denn nach der literarischen Tradition hat die Thangkunst ihr Bestes in Wandmalereien geleistet.

Nichts zwingt uns zu der Annahme, China sei an guten Werken seiner alten Kunst so hoffnungslos verarmt, daß wir für das Studium der chinesischen Kunst vor allem auf die japanischen Sammlungen angewiesen wären. Man darf schon jetzt mit voller Zuversicht behaupten, daß wir die chinesische Kunst nirgends besser kennen und verstehen lernen können als in China selbst. Es wäre töricht, den Besitz der Japaner zu vernachlässigen. Aber während man dankbar genießt, was die japanischen Chajin mit reicher Kenntnis und feinem Sinne ausgelesen und erhalten haben, soll man nie vergessen, daß die Grenzen ihres Gesichtskreises nicht die Grenzen der chinesischen Kunst waren. Gewiß sind wir den japanischen Kennern der chinesischen Kunst gegenüber nur Anfänger; aber der Anfänger besitzt auch gewisse Vorteile — Unbefangenheit und Freiheit — auf die er ohne Not nicht zu früh verzichten soll.

MISZELLEN.

LAMPRECHTS BEDEUTUNG FÜR DIE WISSENSCHAFT VOM FERNEN OSTEN. VON O. NACHOD.

Jahrzehntelang ist das Wissen vom Fernen Osten bei uns, besonders auf unseren deutschen Hochschulen, versäumt und vernachlässigt gewesen, eine bedauerliche Rückständigkeit, die in den letzten Jahren mehrfach von berufener Seite beleuchtet worden ist — man erinnere sich z. B. des zum Glück nicht ganz wirkungslos verhallten, flammenden Protestes von Franke[1]. Ganz freilich hat es fast nie, und gerade unter den hervorragendsten Gelehrten auf Nachbargebieten, auch an einflußreichen Förderern unserer Wissenschaft gefehlt; es sei hier nur verwiesen auf den Naturforscher Alexander v. Humboldt und den Geographen Ferdinand v. Richthofen. Einen neuen, schweren Verlust unter solchen immerhin spärlichen Leuchten der Wissenschaft bedeutet für uns das allzu frühe Hinscheiden des glänzenden Kultur- und Universalhistorikers Lamprecht[2]. Mehr als zwei Jahrzehnte lang ist es ihm vergönnt gewesen, als Lehrer der Geschichte an der Universität Leipzig verdienstvoll und bahnbrechend zu wirken; ward doch gerade sein Lehrstuhl zu einem unbestrittenen Anziehungspunkte für Jünger aller Fakultäten, und weit über Deutschlands, ja Europas Grenzen hinaus!

Sein auf Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung der Geschichte gerichtetes Denken, das sich ihm zu der viel angefochtenen Lehre der besonders aus dem Seelenleben der Völker erschlossenen, fünf einander folgenden Kulturzeitalter[3] verdichtete, mußte ihn zur Erkenntnis von der Wichtigkeit wirklicher Universalgeschichte führen. Vor allem zu verständnisvoller Würdigung der theoretisch dem gelehrten Forscher wie praktisch dem Volkswirt und Politiker so überaus bedeutsamen Entwicklung der Geschichte Ostasiens, dem einzigen Beispiele noch heute blühender Völker aus allergrauester Urzeit mit einer ununterbrochen mindestens drei Jahrtausende umfassenden literarischen Überlieferung von geradezu gewaltigem Umfange, nur zu gewaltig für die kurze Zeitspanne des einzelnen Forscherlebens.

[Sichtbar hervor treten die Ansätze zum Plane einer Universalgeschichte, einer wirklichen Geschichte der Entwicklung der gesamten Menschheit auf Erden, zuerst bei der 1894 Lamprecht übertragenen Leitung des 1822 begründeten, jetzt weit über hundert Bände zählenden, großen geschichtlichen Sammelwerkes von Heeren und Ukert[4]. Den bisherigen Titel „Geschichte der europäischen Staaten" wandelt Lamprecht 1901 um in „Allgemeine Staatengeschichte", indem er eine besondere, neue Reihe einführt: „Geschichte der außereuropäischen Staaten." Von einer der Richtungen neuer Anforderungen auf geschichtlichem Gebiete sagt er in seinem Vorwort zum 1. Bande jener neuen Reihe: „... und nach den obersten Höhen der Geschichte, nach der universalgeschichtlichen Seite hin — denn erst wenn diese, lange Jahrzehnte, ja ganze Generationen hindurch methodologisch vernachlässigt, zu höheren empirisch gewonnenen Zusammenfassungen des menschlichen Gesamtgeschehens durchgebildet ist, kann dem metaphysischen Drange nach einem Einheitsbilde von Natur und Geist in neuen, dem Wesen unserer Zeit entsprechenden Formen genügt werden" (S. VI). Bisher freilich ist leider diese ganze neue Reihe, wiewohl nach dem Jubiläumskataloge der Verlagsfirma von 1906 bereits

[1] Die sinologischen Studien in Deutschland. — Anhang zu „Ostasiatische Neubildungen". Hamburg, Boysen, 1911.

[2] 10. Mai 1915; geb. 25. Februar 1856 zu Jessen.

[3] Symbolismus, Typismus, Konventionalismus, Individualismus, Subjektivismus.

[4] Verlag Friedrich Andreas Perthes, Gotha.

die Bearbeitung „Armeniens, Chinas, Japans, der Reiche der alten mexikanischen und mittelamerikanischen Kulturvölker und der Vereinigten Staaten von Nordamerika" in „Vorbereitung" war, nicht hinausgekommen über das bescheidene erste Bändchen des Schreibers dieses (1906). Doch meldet erfreulicherweise der nach Lamprechts Tode als Herausgeber an seine Stelle getretene Heidelberger Historiker Hermann Oncken in seinem ersten, vom Herbst 1915 datierten Berichte, daß „die Geschichte der außereuropäischen Staaten künftig noch mehr als bislang berücksichtigt werden soll".

Auf welch ernsten Widerstand und Einspruch bei hervorragenden deutschen Geschichtsforschern die universalgeschichtlichen Bestrebungen Lamprechts stießen, und mithin auch sein Verständnis für die hohe Wichtigkeit gerade der Geschichte Ostasiens, das trat deutlich hervor beim deutschen Historikertage zu Dresden 1907, als dessen Glanzpunkt wohl ohne Überhebung der methodologische Vortrag Lamprechts bezeichnet werden kann: „Zur Ausgestaltung der universalgeschichtlichen Studien im Hochschulunterrichte"[1]. U. a. wird hier gefordert: „Angefangen werden muß natürlich mit deutscher Kulturgeschichte. Daneben aber ist vor allem die Kulturentwicklung solcher Nationen, die mit der deutschen gar keine oder fast gar keine Berührung gehabt haben, zu verfolgen, um den Blick über alles, was menschliche Möglichkeit heißt, zu weiten: darum wird dem Studium der chinesischen und japanischen Kultur besondere Aufmerksamkeit zu schenken sein . . ."[2] In der sehr anregenden und lebhaften Debatte erhebt u. a. Kaufmann, der angesehene Historiker der Universität Breslau, den Einwand: „Lamprechts Weg sei zu weit; auf ihm vorwärts zu kommen, reiche die Kraft des Menschen nicht aus, ohne sich zu verirren"[3]. Ja, Professor Bresslau (Straßburg) geht so weit zu verkünden: „Nach seinen in 35jähriger akademischer Lehrtätigkeit gesammelten Erfahrungen sehe er in dem von Lamprecht vertretenen Betrieb universalgeschichtlicher Studien eine schwere Gefahr!"[4]

Allmählich aber dringt dennoch sein universalgeschichtlicher Gedanke erfolgreich weiter durch. Nicht nur bei der immer wachsenden Schar begeisterter Hörer, darunter auch gar manche, die seiner Forschungsmethode vielleicht nicht unbedingt zustimmten, doch aber auch ganz im Banne des Zaubers seines geistsprühenden Vortrages standen, erfreut Lamprecht sich hoher dankbarer Verehrung, sondern auch in weiten Kreisen von Förderern in der Bürgerschaft Leipzigs, die, wie die einsichtsvolle sächsische Staatsregierung, nun Lamprecht durch reiche Mittel in den Stand setzen zur Errichtung seiner Lieblingsschöpfung, des ersten Forschungsinstitutes der Geisteswissenschaften in Deutschland. Am 15. Mai 1909 erfolgt die feierliche Eröffnung des „Institutes für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig". Im „Goldenen Bären", dem einstigen Sitze der weithin bekannten Buchhandlung Breitkopf u. Härtel, ist es errichtet, einer historischen Stätte; war es doch hier, wo der junge Student Goethe den in „Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit" (I, Buch 7) launig geschilderten Besuch dem damals „sehr anständig" im 1. Stock wohnenden Herrn Professor Gottsched abstattet. Über die sinnreiche Einrichtung der ganzen Anstalt, über die Einteilung der behaglich-praktischen Räume und über die reiche Ausstattung der Lehrmittel unterrichten eingehend in Wort und Bild zwei zu diesem Zwecke verfaßte Heftchen[5]. Lamprecht selbst schildert die Entstehung des Institutes, seine Bedeutung im Rahmen der Geschichtswissenschaft und der Geisteswissenschaften überhaupt sowie seine Aufgaben in seiner Eröffnungsrede[6]. Einer der Räume des

[1] Bericht über die 10. Versammlung deutscher Historiker zu Dresden 1907, S. 18—26, Duncker u. Humblot, Leipzig 1908; in ursprünglicher Fassung in „Zukunft" 1907, Nr. 51.

[2] Ebenda, S. 22.

[3] Ebenda, S. 24.

[4] Ebenda.

[5] Königlich Sächsisches Institut für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig in räumlicher Verbindung mit dem Universitätsseminar für Landesgeschichte und Siedlungskunde. — Das Königlich Sächsische Institut für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig. — Beide ohne Jahreszahl.

[6] Rede bei Eröffnung des Königlich Sächsischen Instituts für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig am 15. Mai 1909. — (Zwei Reden zur Hochschulreform, S. 5—21, Berlin, Weidmann, 1910.)

der außerdeutschen Geschichte gewidmeten 2. Stockwerkes bildet die Stätte der „Bibliothek zur ostasiatischen, vornehmlich japanischen Geschichte". Als später auf Anregung des Leipziger Sinologen Conrady das von ihm geleitete „Seminar für ostasiatische Kulturen und Sprachen" ins Leben tritt (1913—14), wird die damals 8000 Bände starke Bibliothek der Ostasiatischen Abteilung des Institutes dieser ihm angegliederten Einrichtung als Depot nebst den entsprechenden Räumen überlassen[1]. Zum ersten Male ist es hier gelungen, eine stattliche Bibliothek japanischer Werke zusammenzubringen, die nicht wie sonst ihre Zusammenstellung mehr oder minder dem Spiele bloßen Zufalles oder jeweiliger Spenden verdankt, sondern methodisch nach einem mit sachkundiger einheimischer Hilfe wohl durchdachten Plane angelegt und trefflich katalogisiert ist; auf abendländischem Boden steht ihr bisher wohl kaum etwas Gleichwertiges zur Seite. Von einzelnen Bücherschätzen seien hier erwähnt die berühmte chinesische Große Enzyklopädie von 1725, neben dem „Tripitaka", den gesamten Heiligen Schriften des Buddhismus, wohl das umfangreichste Druckwerk der Weltliteratur, sowie die so unentbehrliche, aber meines Wissens in allen anderen ostasiatischen Abteilungen der Bibliotheken Deutschlands noch immer nicht angeschaffte, große Sammlung der wichtigsten japanischen Geschichtsquellen „Kokushi Taikei"[2]. Auch die „Grube-Bibliothek", die von der Witwe gestiftete Bücherei des verdienstvollen Berliner Sinologen Grube, ist hier in einem besonderen Raume aufgestellt und so der Benutzung erschlossen.

Im Jahre 1907 erscheinen die ersten Hefte der von Lamprecht begründeten und herausgegebenen „Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte" (Leipzig, Voigtländer), eine im wesentlichen für Arbeiten seiner Schüler bestimmte Sammlung von nunmehr bereits 35 Beiträgen. Nach Lamprechts Vorwort zum 1. Hefte sollen sie „grundsätzlich nicht durch das Band einer besonderen und etwa gar persönlichen Methode, sondern durch die inhaltliche Gemeinsamkeit eines breiten kultur- und universalgeschichtlichen Horizontes zusammengehalten erscheinen". Auch das ostasiatische Arbeitsgebiet ist hier mehrfach bereits vertreten[3].

Dem verdienstvollen Einfluß Lamprechts ist es wohl auch zuzuschreiben, wenn, wohl zum ersten Male, eine unserer Akademien der Wissenschaften, die Fürstlich Jablonowskische Gesellschaft zu Leipzig, eine wichtige japanologische Arbeit als Preisaufgabe ausschreibt (1907): „Eine kritische Übersetzung des unter dem Namen Taihō-ryō bekannten, ursprünglich im Jahre 701 n. Chr. verfaßten, heute nur noch in der Redaktion des Jahres 718 vorliegenden Rechtskodex."

Aber nicht nur andere weiß Lamprecht anzuregen, sich mit Fragen aus der Geschichte Ostasiens ernstlich zu befassen[4]. Er selbst trachtet danach, auch in dieses so ausgedehnte und schwierige Forschungsgebiet sich einzuarbeiten. Zuerst im Wintersemester 1904—1905, und seitdem häufig, behandelt er in Seminarübungen, gelegentlich auch in Vorlesungen, Verfassungs-, Sozial- und Kunstgeschichte Japans, meist im Vergleiche mit entsprechenden Entwicklungen abendländischer Völker[5]. Ja, als er, nach außen hin auf dem Höhepunkte seines arbeits- und erfolgreichen Lebens, die oberste akademische Würde bekleidet, da wählt er zum Gegenstande seiner feierlichen Rektoratsrede als „einfachstes Beispiel für die vergleichende Betrachtung der Entwicklung zweier großer menschlicher Gemeinschaften, für das die geschichtliche Überlieferung ausreichendes Material darbietet" (S. 29), die Gestaltungsformen des deutschen und des japanischen Volkes im Altertum unter besonderer Berücksichtigung der Einrichtungen

[1] A. Wedemeyer, Die ostasiatischen Studien in Leipzig. Akademische Rundschau 1913/14, S. 432 bis 434.

[2] 34 Werke in 17 Bänden. Tōkyō 1899—1901.

[3] J. Leo, Die Entwicklung des ältesten japanischen Seelenlebens nach seinen literarischen Ausdrucksformen; psychologisch-historische Untersuchung der Quellen (Heft 2, 1907). — W. v. Hoerschelmann, Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik (Heft 4, 1907). — E. M. H. Simon, Beiträge zur Kenntnis der Riukiu-Inseln (Heft 28, 1914).

[4] Von Dissertationen seiner Schüler seien hier noch genannt: J. Ueberschaar, Die Stellung des Kaisers in Japan. Eine staatsrechtlich-historische Skizze; Noske, Leipzig 1912. — G. v. Otto, Geschichte des japanischen Strafrechts; ebenda, 1913. — Die Veröffentlichung einiger anderer Dissertationen steht bevor.

[5] A. Wedemeyer, Die ostasiatischen Studien in Leipzig. Akademische Rundschau 1913/14, S. 432.

einerseits des karolingischen Reiches, einer „antiken Renaissance", und andererseits der Taikwa-Reform (7. Jahrhundert), einer „chinesischen Rezeption"[1].

Und noch einmal gelangt die ernste Würdigung unseres Arbeitsfeldes im Kreise der universalgeschichtlichen Bestrebungen Lamprechts zum weithin leuchtenden Ausdruck: in der programmatisch von ihm entworfenen und seiner Oberleitung unterstellten, glanzreichen Kulturhistorischen Abteilung in der stattlichen „Kulturhalle" der „Bugra", der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik zu Leipzig im Sommer 1914, mit ihren reich ausgestatteten Sondergruppen China und Japan sowie mit der zur Einführung bestimmten „Grundausstellung", dem eigensten Werke seines Denkens, einer sinnreichen vergleichenden Veranschaulichung auch der ostasiatischen Entwicklungsreihen.

Werden wir nach dem schwer zu ersetzenden Verluste eines Lamprechts künftig neue Kräfte begrüßen dürfen, die von weithin sichtbarer, einflußreicher Stelle aus für die hohe Bedeutung der Wissenschaft vom Fernen Osten so verständnisvoll, tatkräftig und erfolgreich eintreten?

„STREIFZÜGE UNTER ALTTÜRKISCHER FAHNE."

Das unter diesem Titel auf S. 481—483 dieser Zeitschrift veröffentlichte Schreiben des durch seine besonders die niederländische Kunst betreffende Arbeiten bekannten Schriftstellers Dr. Zoltán v. Takács, Edlen von Felvincz, bietet mir willkommene Gelegenheit, mich mit v. Takács sachlich auseinanderzusetzen, wobei ich mich natürlich befleißigen werde, den Ton seiner Schreibart womöglich außer acht zu lassen; Ehrfurcht den Lesern dieser Zeitschrift gegenüber, sowie Achtung meiner selbst halten mich vor einer dem v. Takács'schen Stile ähnlichen Abwehr zurück.

Vor allem möchte ich den „Prioritätsstreit" in Sachen der beiden großen Bronzekessel des Ungarischen Nationalmuseums abtun. Der Frage Fernerstehenden halber mag hier vorangeschickt werden, daß es sich um die im Jahre 1871 in Törtel sowie im Jahre 1890 im Kapostale gefundenen beiden gegossenen Bronzekessel handelt, die von J. Hampel in seinem Aufsatze „Skythische Denkmäler aus Ungarn" (Ethn. Mitt. aus Ungarn IV/1895, vgl. ders. im Arch. Értesitö 1893, S. 396 f., sowie P. Reinecke in der Zeitschrift f. Ethnol. 1896) als skythisch angesprochen wurden. v. Takács' Meinung geht nun dahin, als erster herausgefunden zu haben, die Stücke dürften nicht so hoch hinauf, sondern erst in die Hunnenzeit datiert werden, wobei er die Hunnen selbst als Verfertiger der Kessel dahinstellt. Auf diesen angeblichen Prioritätsanspruch spitzen sich v. Takács' folgende Zeilen zu: „Er (nämlich meine Wenigkeit) arbeitet auch gerne mit einem Material, das ihm die jüngste wissenschaftliche Forschung seines Vaterlandes darbietet, hält es aber merkwürdigerweise für überflüssig, seine Quellen anzugeben." Ohne das für v. Takács charakteristische Hilfsmittel des Ausrufungszeichens — eines oder mehrere, je nach Bedarf — anzuwenden, werde ich erstens unten einige Beiträge zum Epitheton „wissenschaftlich" beibringen, zweitens anführen, was ich für überflüssig betrachte, drittens und vor allem möge hier folgendes erklärt werden:

v. Takács irrt, wenn er denkt, daß er die Priorität in dieser Frage besitzt. Um ihm ein Geheimnis mitzuteilen, möchte ich darauf hinweisen, daß Fr. v. Pulszky schon im Jahre 1891 die beiden Kessel der „heidnischen" Periode zuteilte; daß Voss im Jahre 1893 — laut Hampel — schon erkannte, daß die beiden ungarländischen Kessel aus der Völkerwanderungszeit, ja vielleicht aus noch späterer Zeit stammen; daß Hampel die Zulässigkeit dieser Meinung zugab, jedoch unter Hinweis darauf, daß wir aus Gräbern der Völkerwanderungsepoche bis nun keine solche Kessel kennen, die festere chronologische Bestimmung der Stücke unter die Zukunftsaufgaben reihte; daß Ed. Krause schon im Jahre 1904 (Jahrb. des Schles. Museums III, S. 48 f., „Der Fund von Höckricht, Kreis Ohlau") mit Bezug auf den großen Bronzekessel im Funde folgende Worte sprach: „Seitenstücke zu dem großen Bronzekessel sind aus Ungarn

[1] Rede bei Übernahme des Rektorats der Universität Leipzig am 31. Oktober 1910. — (Zwei Reden zur Hochschulreform, S. 23—45, Weidmann, Berlin, 1910.)

mehrere bekannt. Sie werden dort als „skythisch" angesehen und demgemäß in die vorchristliche Zeit gesetzt. Demgegenüber ist zu betonen, daß in dem Funde von Höckricht ein Begräbnis ganz nach merowingischer Sitte vorliegt und daß auch die Fundstücke einschließlich des großen Kessels durchaus merowingischen Charakter zeigen." Um den Nicht-Archäologen v. Takács vor einem Mißgriffe zu bewahren, ist hier zu bemerken, daß „merowingisch" hier dem früheren Sprachgebrauche gemäß Zeitangabe ist und keine historisch-ethnische Bedeutung besitzt. Da v. Takács in einem seiner diese Fragen berührenden Feuilletons auch das Stück von Höckricht (und nicht Höckericht, wie er — ohne der Originalpublikation nachzusehen — einfach den ungarischen Quellen nachschreibt) erwähnt, so mag er vielleicht diese Publikation nicht nachgelesen und nur deshalb Krauses Namen nicht erwähnt haben; oder sollte er vielleicht doch die Stelle kennen? . . . Krauses Eröffnung hatte zur Folge, daß der Glaube an das Skythentum der beiden Kessel in unserem Museum erschüttert ward. Im Jahre 1905 erschien der III/1. Bd. der Gf. Zichy'schen Asienexpedition. Darin wird — bei Besprechung des (verlorengegangenen) Kessels von Istyetisk, sowie des Stückes aus Dimitriew — die ganze Reihe der „skytischen" Kessel besprochen. Hier ist natürlich nicht der Ort, diese — auch in deutscher Sprache erschienene — Studie in extenso mitzuteilen. Es möge genügen, wenn wir kurz das Resumé angeben: Pósta (der Verfasser der Studie und archäologische Leiter der Expedition) nimmt für das Gros der Kessel das 1. bis 3. nachchristliche Jahrhundert in Anspruch, „was natürlicherweise nicht ausschließt, daß sich die Zeit dieser Kessel nicht auch über das 1. bis 3. Jahrhundert n. Chr. hinaus ausdehnt, wie z. B. eben der Fund aus Istyetisk, der dem 9. bis 11. Jahrhundert zugeteilt werden dürfte. Um hier auch gleich die Frage des Stehens oder Hängens dieser Kessel zu berühren, so verweisen wir auf die von Pósta beigebrachten Beispiele aus Dimitriew, Saratow, Serdobsk, Novouzensk, deren Studium ihn zur Erkenntnis bringt, daß dieser längliche Kesseltypus (nicht zu verwechseln mit dem in skytischen Gräbern ebenfalls vorkommenden langgestielten Krater- oder Skyphos-Typus) eben dadurch charakterisiert wird, daß er nur zum Hängen eingerichtet ist. Als Folge dieser Erkenntnisse fanden die Stücke in dem Buche G. Nagys über die Skythen (Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie, 1909) keine Aufnahme mehr, und zwar geschah dies auf Grund von Besprechungen, die der damalige Prähistoriker unserer Abteilung, Dr. L. v. Márton mit G. Nagy und Unterzeichnetem führte. v. Takács beschäftigte sich zu jener Zeit noch mit Dürer und der Baldacci'schen Stichesammlung, folglich entging seiner Kenntnis dieser Wandel. Dann muß ich v. Takács noch eine Tatsache mitteilen. Der Bericht des Ungarischen Nationalmuseums vom Jahre 1901 enthält auf S. 169 die Mitteilung, in Dunapentele — dem antiken Intercisa, wo die Museumsbeamten Dr. Ed. Mahler und Dr. Ant. Hekler eine mehrere Jahre währende Ausgrabungskampagne führten — sei inmitten der Trümmer eines römischen Wachtgebäudes (hierauf deuteten die dort aufgestapelten römischen Militärhelme) das auf Abb. 1 hier wiedergegebene Stück eines „skythischen" Bronzekessels aufgefunden. Durch die Fundumstände wurde es klar, daß es sich um die Habe einer jener Horden handelt, die zu Anfang der großen Völkerwanderung den römischen Limes bestürmten. Schreiber dieser Zeilen konnte diese Behauptung um so bestimmter aufstellen, als eben auf seine Veranlassung ein Jahr vorher das Ungarische Nationalmuseum aus demselben Fundbezirke zwei zu Kleiderbehang verarbeitete Sassanidenmünzen des 3. Jahrhunderts erwarb, bei deren Besprechung er nachdrücklichst darauf hinwies, daß sie nur vermittels innerasiatischer Stämme der frühesten großen Völkerwanderung an die Donau gelangen konnten. Daß ich diese meine „Entdeckung" nicht zum Gegenstande von drei Artikeln, zwei Vorträgen, drei Rezensionen usf. machte, wird für jeden verständlich sein, der weiß wie der Musealbeamte — sofern er nicht gerade in Reklame arbeiten will — sozusagen täglich in die Lage kommt, solche Fortschritte seines Erkennens verschweigen zu können. — v. Takács war aber auch zu dieser Zeit noch Außenseiter und hatte seine Liebe für Innerasien bei weitem noch nicht entdeckt. Der oben mitgeteilten Erkenntnis Rechnung tragend, ließ ich nach dem Dahinscheiden (März 1913) weiland des Direktors unserer Altertumsabteilung, Josef Hampel, der den Kesseln ihre „skythische" Benennung verlieh, sobald die Neuaufstellung unserer Sammlung beschlossen wurde, als erstes die beiden Stücke in der Völkerwanderungssammlung aufstellen, oder besser gesagt, aufhängen (hierüber weiter unten). Jetzt erst erschien

v. Takács auf dem Plane, um die beiden Kessel in Augenschein zu nehmen. Daß dies die Reihenfolge der letzteren Geschehnisse war, hierüber mag v. Takács sich die Überzeugung bei dem nunmehrigen Direktor unserer Abteilung, Elemér v. Varjú, holen, der sie mir auch neuerdings bestätigte; übrigens dürfte sich v. Takács auch selbst erinnern, wie wir bei dieser Gelegenheit — das erste und einzige Mal — über die Aufstellung der Kessel sprachen, und ich meiner Freude Ausdruck verlieh, daß er ebenfalls meiner Meinung über die Herunterdatierung der Stücke beipflichte. Während dieser Zeit legte ich meine Gedanken über „Hunnenkunst" innerhalb einer längeren Aufsatzreihe nieder, die am 30. September 1913 druckreif vorlag (vgl. dieses Datum auf S. 203 des XXIV. Jahrgangs der Zeitschrift Arch. Értesitö), aber leider erst in den ersten Heften des folgenden Jahrgangs erscheinen konnte. Wenn sich v. Takács die Mühe genommen hätte, dieses Datum anzusehen, so wäre er leicht darauf gekommen, daß ich mich unmöglich 1. auf seinen Vortrag vom 30. November 1913, oder 2. auf den III., d. h. heute laufenden Jahrgang d i e s e r Zeitschrift, oder 3. auf die Monatshefte für Kunstwissenschaft (März 1915), oder 4. auf den „unlängst" erschienenen Ungarisch-Türkischen Almanach, oder 5. auf einen zweiten Vortrag am 30. März laufenden Jahres, am allerwenigstens aber 6. auf seine „Besprechung dieser Frage" berufen konnte, die er „auf breiter Grundlage für diese Zeitschrift soeben vorbereitet" — ein Wunsch seinerseits, der allerdings nicht ganz ohne komischen Beigeschmack ist. Die Nummern 2.—6. beziehen sich ebensowohl auf meinen bemängelten Aufsatz in der Österreichischen Monatsschrift für den Orient, der — den bei mir erliegenden, und durch v. Takács stets zu besichtigenden Belegen folgend — am 20. Februar 1915 druckreif abgeliefert wurde. v. Takács' übelwollende Bemerkungen: „Supka zieht es vor, zu dieser Ansicht überhaupt keine Stellung zu nehmen. Es tut wohl daran" und „Supka fällt es natürlich gar nicht ein, auf diese meine Ansicht Bezug zu nehmen", werden hierdurch hinfällig; es zeigt sich im Gegenteil, daß v. Takács seinen Vorwurf über die Nichtangabe von Quellen ganz und gar schlecht adressierte. Er tut mir leid, dieser sonst ganz nebensächlichen Frage soviel Aufwand zuwenden zu müssen, aber es gehört zum Verständnis des Weiteren, wo ich über die Art und Weise der „jüngsten wissenschaftlichen Forschung", wie v. Takács seine Feuilletons zu bezeichnen beliebt, einiges zu sagen habe.

Der wissenschaftliche Kern — nach v. Takács' ganzer Auffassung — liegt bei dieser Frage offensichtlich darin, ob die Bronzekessel gehangen oder gestanden haben. Der Trumpf, den er meiner Auffassung gegenüber hierbei spielen läßt, ist die „stolze Bemerkung": „Hätte er dazu in Betracht gezogen, daß die Urform dieser Gefäße in einigen hieroglyphartigen altchinesischen Schriftzeichen zu erkennen ist, so hätte er nie daran gedacht, sich die ungemein großen, schweren und massiv gegossenen Kessel als aufhängbare Gefäße vorzustellen. Auf dem altchinesischen Ideogramm für Blut (hsüe) und Schale (min) — siehe Frank H. Chalfant, Early Chinese Writing — sind am Fuße des Kessels rechts und links auch die Scheithölzer angedeutet; ein sicherer Hinweis darauf, wie diese Gefäße benützt wurden." Nun, obwohl i c h das Chalfantsche Buch seit einiger Zeit benütze, so muß ich doch bekennen, daß ich in dieser Frage darin tatsächlich bisher nicht nachsah. „Hieroglyphartige" Abkürzungen — dachte ich bei mir — vermögen in diesen Fragen kaum den Ausschlag zu geben; ich irrte. Denn jetzt, nach v. Takács Berufung, nahm ich es hervor; das Ergebnis war aber für ihn ein wenig erfreuliches. Den in seine Schrift vermengten chinesischen Worten zufolge, mag er wohl chinesisch können, und der im Boulevardblatte „Esti Ujság" vom 4. Juni 1914 gemachten Angabe folgend, mag er auch ganz gut japanisch sprechen, aber — so dachte ich mir — Englisch kann er doch nicht. Denn im Chalfantschen Buche, Pl. IV, 55, steht für „hsüe" die Erklärung „Sacrificial blood in a *dish*"; *dish* bedeutet aber „Schüssel, Napf" und nicht Kessel; und auf Pl. XII, 156 steht für „min": „stemmed dish", also Stengelschüssel. Das sind also kaum die „großen, schweren und massiv gegossenen Kessel". Hingegen fand ich aber auf Pl. XII, 159 für „k'ü" die Erklärung „picture of a willow cooking vessel", wobei im Ideogramm des Wortes der Kessel selbst mit den aufwärts strebenden Ösen und oberhalb dessen das Zeichen für Hängen, abhängig sein: „k'e" dargestellt ist. Dann fand ich auf Pl. XXXIII für „ts'u" — v. Takács wird ja wissen, was dieses Wort bedeutet, oder in seinem Chalfant nachsehen, wenn er ihn schon zitiert — die Erklärung: „Obsolete exact form of vessel now unknown", das Ideogramm — ich möchte das v. Takács'sche Wort „hiero-

glyphartig" für ein aus dem Jahre 120 n a c h Christus datiertes Zeichen lieber nicht anwenden —, stellt ebenfalls einen Kessel dar, der keinen Fuß hat, dafür aber emporstehende Seitenstücke besitzt. Ich wäre schon beruhigt gewesen, daß v. Takács wohl den chinesischen Text mißverstand, und nur den englischen gar nicht verstand. Da aber der Vorwurf, das Chalfant'sche Buch nicht gesehen zu haben, mir recht hart vorgehalten wurde, und auch die Art des Zitates: ohne Tafel- und Nummerangabe — jeder, der das Buch zur Hand hatte, wird ja wissen, was dies zu bedeuten hat — mich stutzig machte, suchte ich weiter und fand, daß v. Takács das Chalfant'sche Buch gar nicht zur Hand nahm, sondern einfach aus dem kleinen und unrecht übersetzten Klischee auf S. 363, Bd. II der natürlich viel leichter zugänglichen Münsterberg'schen „Chinesischen Kunstgeschichte" zitierte, diesen Autor darüber gar nicht nannte, sondern 1. ein schwer zugängliches Buch heranzog, um mir einen eventuellen Gegenbeweis zu erschweren; 2. um seine Belesenheit kundzutun und 3. um seine chinesischen Kenntnisse meiner Unwissenheit gegenüber recht imposant auszuspielen. Und so was nennt sich eine „jüngste wissenschaftliche Forschung"!

1. Abb. Bruchstück eines Bronzekessels aus Intercisa (Dunapentele).

Nun weiter! v. Takács beruft sich, wie erwähnt, auf den Kessel von Höckricht. Der Argwohn nistete schon in mir, und da ich einmal dabei war, den Quellen v. Takács' nachzugehen, so las ich die Fundbeschreibung von Höckricht nach. Es steht da Wort für Wort in der Beschreibung des Stückes aus der Hand O. L. v. Ledeburs: „endlich ein Fuß, auf welchem das Gefäß so schwach ruht, daß ein ganz geringer Anstoß dasselbe umfallen läßt". Nun also: „ein sicherer Hinweis darauf" — ich zitiere nach v. Takács — „wie diese Gefäße benützt wurden." Und noch ein Zitat: „Mit seinem leichtfertig herangezogenen Beweismaterial hat er aber alles eher als Glück."

Der massive, aber ganz flache Fuß dieser Kessel diente eben zu nichts anderem, als um den Boden des Gefäßes gegen Bruch und Bug, beim Niederhängen vom Feuer, wo bekanntlich die Wandung der Gefäße Akzidenzen viel leichter ausgesetzt ist, zu sichern. Beim Kochen — v. Takács wird wohl dieser Annahme ebenfalls beipflichten, da er ja selbst von „Scheithölzern rechts und links am Fuße des Kessels" spricht — konnte solch ein massiver oder auch röhrenartiger Fuß nur hinderlich sein. Deshalb wird auch v. Takács finden, daß die chinesischen Opferkessel sämtlich, soweit sie oberhalb eines Feuers gebraucht wurden, auf drei Füßen stehen. Und wie stellt sich v. Takács vor, wie hätten die Hunnen, ein Nomadenvolk, diesen „großen, schweren und massiv gegossenen Kessel" (nicht wahr, ein bis zwei Epitheta weniger wären jetzt auch genügend?) benützt und mit sich geschleppt, wenn er nach chinesischer Art stabil gebaut gewesen wäre und nicht — übrigens dem gesunden Menschenverstand folgend — die seitlichen großen Henkel dazu benützt hätten, wozu gemeiniglich die Gefäßhenkel dienen: zum Aufhängen des Gefäßes. So lautet auch F. v. Pulszkys Bestimmung bei Besprechung des Kessels aus Törtel: „Die Henkel sind so eigentümlich gebaut, daß sie nur dann einen Sinn haben, wenn eine Stange durch sie geschoben wird, mit deren Hilfe dann den Kessel zwei Leute zu tragen vermögen." (Die ungarländischen heidnischen Grabfunde, Budapest 1891, S. 15, ungar.) Wenn man aber

seine „Aufgabe willkürlich vereinfacht" und diese Kessel kurz und schlecht einfach von China her erklären will, so kann man „mit seinem leichtfertig herangezogenen Beweismateriale alles eher als Glück haben". v. Takács wird mir nämlich nicht ein einziges Exemplar aus China vorweisen können, das stilistisch oder technisch den unsrigen gliche; während der russische Boden von Minussinsk gegen Westen zu eine ganze Reihe davon aufweist. v. Takács möge die Belege hierfür in Russkija Drewnosti, Bd. II S. 86, und sonst in der russischen Literatur, dann auch im Arch. Értesitö 1891, 430 f. und 1893, 398, nachlesen; er mag auch fernerhin, so wie bisher, seine fachliterarischen Quellen bei mir nachfragen. Für Innerasien ist nämlich — diese Belehrung sei ihm auch hier gegeben — China und Japan nicht ausreichend, weil sie in der Bronzekultur eben der empfangende Teil waren. Reinach brachte hierfür in der Revue Archéologique genügend Beweise bei. Um v. Takács aber in dieser Frage vollständig zu beruhigen, schließe ich hier aus Smirnows Argenterie Orientale, Pl. XXXVII, eine sassanidische — etwa dem Hunnenrun gleichzeitige — Darstellung eines Turanenfürsten an (Abb. 2), wobei v. Takács „einen sicheren Hinweis darauf" finden mag, „wie diese Gefäße benützt wurden". Trotz v. Takács' forschen Einspruchs wird er hier doch das Prinzip des Bogratsch-Kessels angewendet finden.

Da von den 1.—6. Gelegenheiten, die ich nach v. Takács unbenützt dahinstreichen ließ, um zu „seinen Ansichten" „Stellung zu nehmen", wie gesagt nur Nr. 1 chronologisch derart beschaffen war, um mich mit der „jüngsten", ich möchte beinahe sagen: nur allzu jungen „wissenschaftlichen Forschung" auseinandersetzen zu können, muß ich mich auch dessen rechtfertigen. Diesem Vortrage Nr. 1 konnte ich nicht beiwohnen, ich muß aber voraussetzen, daß v. Takács binnen sechs Monaten in seinen Kenntnissen zumindest stehenblieb, wenn nicht vorwärts kam. Infolgedessen mag das denselben Wissenschaftskreis behandelnde Feuilleton über hunnische Kunst in der Nummer vom 24. April 1914 der Tageszeitung „Az Ujság" — wenn auch in volkstümlicherer Form — in seinen wissenschaftlichen Ergebnissen ebenso bewertet werden als der Vortrag selbst. Ich finde da: „Es möge mir also diesmal gestattet sein auf zwei andere Momente hinweisen zu dürfen, die wohl keine klare Sprache führen, aber Gelegenheit zum Aufbau von um so anregenderen und fruchtbareren Theorien bieten." (Also „synthetische Arbeit größten Stiles"!) „Auf einem Relief der Certosa zu Pavia ist das Phantasieporträt Attilas zu ersehen: ein Satyrkopf mit Bockshörnern. Dieser Typus erfreute sich in der Kunst des 16. Jahrhunderts einer beträchtlichen Volkstümlichkeit und kam auch in mehreren, durch Holzschnitte illustrierten Büchern vor. Wir dürfen nicht außer acht lassen, daß gewisse chinesische Reliefs der Han-Epoche den zweiten und dritten Urkaiser mit ähnlichen Hörnern ausstatten. Ich halte es in dieser Folge nicht für unmöglich, daß auch die Hunnen vom fernen Osten den Brauch: die Fürsten mit solchen Attributen darzustellen, mit sich brachten, und auf diesem Grunde mag eine gewisse Tradition die Künstler der europäischen Renaissance inspiriert haben" (von mir gesperrt). Ein Hörer der Kunstgeschichte oder der Archäologie wird nach dem ersten Semester vom Kolloquium gejagt, sofern er nicht weiß, daß die Ammonshörner seit der Apotheose Alexanders des Großen ein ständiges Attribut von Anführern der Völker sind, und daß diese Darstellung über den Mosestypus der christlichen Kunst in die Renaissance als Verklärungsmotiv herüberkam. Will man sich allerdings in niederländischer und ostasiatischer Kunst gleichzeitig dem Universitätsfache widmen, so bleibt für solche Kleinigkeiten keine Zeit übrig. Und das soll das einzige Material sein, was mir die „jüngste" usf. darbietet. Nun, mit diesem Materiale zu arbeiten, das ist es, was ich für überflüssig halte! Nun wird es hoffentlich auch v. Takács nicht mehr für merkwürdig erachten.

Eine Menge von Ausrufungszeichen begleitet jene Stelle meines Aufsatzes, wo ich die chronologische Gliederung der innerasiatischen Türkenstämme darzustellen trachte. Ich möchte demgegenüber nur folgende Stelle von v. Takács heranziehen (erschienen im Boulevardblatte „Esti Ujság", 3. Juli 1914): „Das Turanentum ist nämlich ein viel konkreterer Begriff, als es für den ersten Augenblick den Anschein hat. Bedenken wir, daß jene Volksgruppen, die sich mit den Sammelnamen: Finnougrier, Samojeden, Türken, Mongolen und Tungusen decken, alle Turanier sind. Es sind jene Turanier, die die altpersische Mythe als das Volk Ahrimans, d. h. des bösen Geistes, nennt. Es waren die Hiungnus (sic!) oder Hunnen, vor denen vorerst das antike China, später aber Byzanz und das römische Reich erzitterte. Es waren jene kriege-

2. Abb. Sassanidische Silberschüssel aus Mazanderan (Persien) im British Museum.

rischen Jagdvölker, die bei den antiken Griechen den Namen Skythen führten. Diese Völker pflegte man späterhin unter dem Begriffe des Tatarentums zu verstehen." Das oben angebrachte s i c ! ist eine Wiederholung der v. Takács'schen Bemerkung bei demselben Worte in meinem Aufsatze. Was es bedeuten soll, weiß ich nicht. H i o n g - n u ist — trotz den oben schon berührten Fachkenntnissen v. Takács — die phonetisch-richtige Schreibart. Was die Aufzählung der einzelnen Völkerschaften betrifft, so wird man — beim Vergleiche mit meinem durch v. Takács oben S. 483 zitierten Völkerkataloge — finden, daß es dem Takács'schen sowohl an Systematik wie an Vollständigkeit gebricht, obwohl v. Takács bei einigem guten Willen auch gleich jene Stelle meines Aufsatzes zitieren hätte können, wo ich die Erklärung der verschiedenen -guren oder -gusen, Ogusenstämme, versuche.

v. Takács erwähnt zweimal meine „kulturpolitische Propaganda" und verschmäht es auf meine „kühnen kultur- und wirtschaftspolitischen Anregungen einzugehen", die sich nach gewissen Besprechungen mit hierfür maßgebenden Kreisen — v. Takács' Kreise, die ich nur

zu gut kenne, wurden hierzu wahrlich nicht beigezogen —, daraufhin zuspitzen, Bulgarien dem Einflusse des Kyrillikums vorweg und in die Sphäre der zentralen Mächte heranzuziehen. Also ein Vorhaben, das sich in der jüngsten Vergangenheit glänzend bewahrheitete. Diesen „kühnen" usw. Anregungen gegenüber mag aber folgendes (aus dem oben zitierten Entrefilet v. Takács') entgegengestellt werden: „All diese Völker leben auch heute noch auf dem zwischen dem Stillen Ozean und der Donau liegenden unübersehbaren Territorium. Eigentümliches Spiel des Schicksals ist es, daß sie zur Zeit nur auf den beiden entgegengesetzten Enden dieses Territoriums je einen selbständigen Staat erhalten. Es steht aber sonder Zweifel daß die Forscherarbeit unserer Gelehrten baldigst ihre Früchte tragen werde und als mächtiger Faktor zur Erschaffung eines großen einheitlichen Turanen-Selbstgefühls beitragen werde. So erbaut sich auf alten Resten die Turanveste. In unserem Vaterlande auf dem ganzen Territorium Rußlands, in Zentralasien, in der Mongolei bis zur chinesischen Mauer („wie generös bemessen" würde da v. Takács sagen!) in der Mandschurei und in Japan werden überall solche Denkmäler aus der Erde gegraben, die die kulturelle Gemeinschaft der antiken d. h. mittelalterlichen Völker dieses großen Stücks Erde beweisen" usf. — Wie sagt nur v. Takács? „An Kühnheit gebricht es ihm wahrhaftig nicht und zwar besonders dort, wo es sich um die willkürliche Vereinfachung seiner Aufgabe handelt. Er ist bereit, alles auf die Spatenfunde aufzubauen . . ." Und wenn ich mich auf die zu bewerkstelligenden Ausgrabungen in Minnussinsk berief, so ist das — nach Martins bisherigem Materiale — doch was anderes, als wenn v. Takács über gemeinsame Kulturdenkmäler von Ungarn bis Japan spricht, die aus der Erde gegraben wurden! Wo sind sie denn eigentlich?

Wenn nun endlich v. Takács es für gut befindet seine naive aber kränkliche Ehrsucht — in einer deutschsprachigen Zeitschrift wohl nicht ganz geschmackvoll angebracht — dem teutonischen Auxilium anheimzustellen, so möge er das getrost tun: im Rahmen einer deutschen Zeitschrift habe ich hierfür keine Antwort.

Sachlichen Entgegnungen bin ich gegebenenfalls auch weiterhin zugänglich, aber die „Ostasiatische Zeitschrift ist nicht der Ort, wo es angebracht wäre", daß ich mich mit weiteren Abgeschmacktheiten herumbalge. G. Supka (Budapest).

ERWIDERUNG.

Es war bei der vielfach erwiesenen Leichtfertigkeit meines „sachlichen" Gegners mit Gewißheit anzunehmen, daß er sich bei jeder neuen Gelegenheit ärger verrennen, sich über den ihn kompromittierenden Teil meiner Kritik tüchtig ausschweigen, zu dialektischen Wendungen seine Zuflucht nehmen und nicht bei dem Gegenstande der Erörterungen bleiben würde. (Meine Vielseitigkeit wird nämlich von der seinigen ganz und gar in den Schatten gestellt.) Somit will ich mich nur knapp an seine Erwiderungen halten und das dabei aufgetauchte neue Material der nötigen Sezierung unterwerfen.

Der sich selbst und den Leserkreis der Ostasiatischen Zeitschrift besonders achtende Supka bemerkt: „v. Takács' Meinung geht nun dahin, als erster herausgefunden zu haben, die Stücke dürften nicht so hoch hinauf, sondern erst in die Hunnenzeit datiert werden, wobei er die Hunnen selbst als die Verfertiger der Kessel dahinstellt." — Diese Behauptung entspricht nicht ganz der Wahrheit. — Ich habe mich nicht nur in meiner von Supka unbeachtet gelassenen Vorlesung, sondern auch in dem gewissen volkstümlich gehaltenen Feuilleton (ich habe nur ein einziges geschrieben, dem dieses Thema „zum Gegenstand gemacht" wurde!!) nachdrücklichst auf Reineckes Beobachtungen berufen. Die von dem letzteren und von Krause stammenden Datierungen waren mir bekannt und wurden von mir als besonders wichtige Stützen meiner Behauptung bei passender Gelegenheit durchaus nicht verschwiegen. (Ich schrieb in der Märznummer der Monatshefte für Kunstwissenschaft l. J. auf S. 103 „Höckricht" und nicht „Höckericht".) Schade also um den großen Apparat, womit Supka in seinen „sachlichen" Entgegnungen das Gegenteil glaubhaft zu machen und mich in falsches Licht zu stellen sucht.

Ich bestehe aber nach wie vor fest darauf, die Priorität der Hunnentheorie für meine Wenigkeit in Anspruch zu nehmen. Weder meinem überaus „sachlichen" Gegner, noch einem anderen

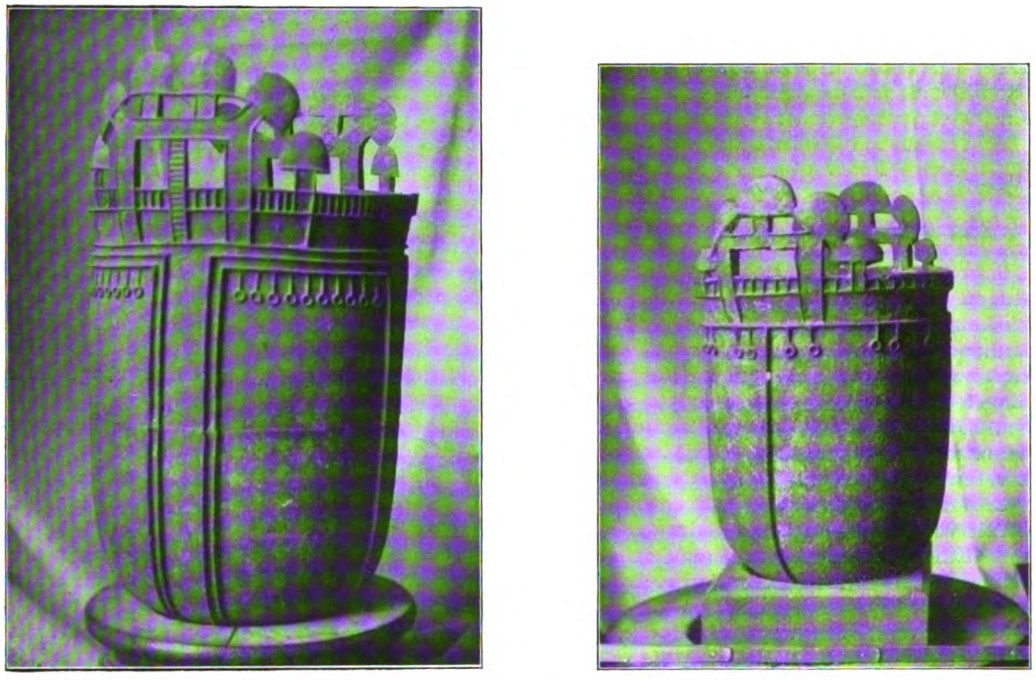


Abb. 1. Hunnische Opfergefäße. Nationalmuseum, Budapest.

Archäologen oder „Nichtarchäologen" ist es meines Wissens bis jetzt eingefallen, die Kessel von Töxtel und Kapostal [s. Abb. 1] usf. auf Grund der Verwandtschaft mit chinesischen Formen den Hunnen zuzuweisen. Und die künstlerische Kultur dieses Volkes kann meiner Meinung nach nur von den chinesisch durchwobenen Grundlagen ausgehend rekonstruiert werden. Es drängt mich sogar zu betonen, daß ich in diesen Kultgefäßen einen Grundtypus der Kunst erkennen zu dürfen glaube, der mit Fug und Recht für hunnisch gehalten werden kann.

Es mag aber die Prioritätsfrage dahingestellt bleiben. Wichtiger ist es, daß an den erwähnten Gefäßen kein einziges Element zu finden ist, zu dem sich aus der chinesischen Bronzekunst bzw. Keramik der Han- und Prähanzeit nicht gute Analogien beibringen ließen. Man vergleiche außer dem von mir bereits angeführten Material für die Grundform die Trinkschale — tou, die Laufer in seiner „Chinese Pottery of the Han Dynasty" auf Taf. III, Nr. 5 und Taf. XXVIII, Nr. 2 abbildet, für die Technik das Bronzegefäß auf Taf. XXXIII des genannten Werkes, für die pilzförmigen Dekorationen auf dem Kesselrande und den Henkeln die ähnlichen Stäbe an dem Weingefäß -chüeh- auf S. 61 der Nummer 183 der Kokka usw. Die auch für das letztgenannte Gefäß charakteristischen „Pauken" sind also doch nicht nur im „späteren China" geläufig, wie es Supka in seinem Aufsatze in der Österreichischen Monatsschrift für den Orient (XLI, S. 80) meint. Was er dortselbst unter dem Bambusstile der Henkel des Gefäßes von Töxtel — den er „Bronzeeimer" nennt — meint, mag für immer sein Geheimnis bleiben. Wegen der „Zahnreihe" braucht Supka nicht nach den Gestaden des Ägäischen Meeres zu reisen. Er möge nur im Po-ku-t'u-lu (Buch XIV, Taf. 10) nachschlagen. (Andere Analogien beabsichtige ich demnächst an geeigneter Stelle mitzuteilen.) Auch die Gehänge, die Supka kunstphilosophisch als ein Nomadenmotiv zu erklären sucht, lassen sich in ähnlicher Reliefausführung in der Keramik der Hanzeit nachweisen. Indem ich dessen Beweis, in der Form eines — Urinals

(Laufer, a. a. o. Taf. XXVI, Nr. 1), meinem die „Sachlichkeit" so ungemein liebenden Gegner anbiete, kann ich nicht umhin, die besondere Aufmerksamkeit der auch für Humor zugänglichen Leser der Ostasiatischen Zeitschrift auf seine „wissenschaftliche" Verwertung der Ideogramme für *k'ü* und *ts'u* zu lenken. Ich möchte gerne wissen, wie diese Schriftzeichen gegen meine Ansicht zu verwerten sind.

Worauf ich bei der Frage der Gefäße das größte Gewicht lege, ist die berechtigte Annahme, daß gewisse Formen, die sich nur aus dem chinesischen Kunstgefühl heraus vollständig erklären lassen, an der Hand chronologischer und geographischer Beweise den Hunnen zugewiesen werden müssen. Wieviel Zeit ich zu dieser Feststellung brauchte, wird wohl außer dem allzu zünftigen Archäologen Supka niemanden interessieren. Zu diesem bescheidenen Resultat ist es nämlich vor allem nötig, in den chinesischen Kunstformen etwas bewandert zu sein und normale Augen zu besitzen, um die Darstellung eines Gefäßes von einem Riemenwerk unterscheiden zu können. Hatte mein „sachlicher" Gegner sogar den mir höchst willkommenen Beweis von Dunapentele an der Hand, warum hat er es unterlassen mit Reineckes Hilfe der Sache weiter nachzugehen und Umschau zu halten? Warum hat ihm die Wichtigkeit dieser Frage nicht eingeleuchtet?

Und schließlich, warum hat er, der „wohlinformierte" unterlassen, sich auf den zusammenfassenden Aufsatz von Max Ebert (Praehistorische Zeitschrift 1912, S. 451—454) zu berufen? Dort ist nämlich das ganze bisher bekannte Material zusammengestellt, Reineckes und Krauses Ansichten entsprechend behandelt, die wichtigste Literatur angeführt und das Stück von Dunapentele abgebildet.

Ein weiterer Trumpf meines Gegners: „Während dieser Zeit legte ich meine Gedanken über ‚Hunnenkunst' innerhalb einer längeren Aufsatzreihe nieder, die am 30. September 1913 druckfertig vorlag." — Ich will Supka die Freude und mir die Genugtuung nicht nehmen, diese „Gedanken" in einer von meinem äußerst „sachlichen" Gegner selbst stilisierten deutschen Zusammenfassung (Archaeologiai Értesitö, Neue Folge, Bd. XXXIV, S. 273—274) mitzuteilen:

„Als Träger jener persischen Zellenglasverzierung, deren vornehmstes Stück der, mit dem Namen Ardeschir d. II. gezeichnete, Reliquienbehälter aus Wolfsheim ist, werden die Westgoten, oder vielmehr die Hunnen angenommen. Überhaupt ist die Bezeichnung ‚gotische Kunstart' vielfach nur mit Vorbehalt aufzunehmen; es dürfte sich in den meisten Fällen um Hunnenhabe handeln, d. h. um Objekte, die unter der Flagge der Hunneninvasion nach Europa kamen, sonst aber durch Handarbeiter der verschiedensten Nationalitäten gearbeitet wurden. Es wird hierbei eine Art von ‚Leithourgie' angenommen, wie solche auch beim Entstehen der islamischen Kunst zu Pate stand und das Unausgeglichene der neuen Kunstweise verursachte. Als charakteristisch für die sogenannte ‚Hunnenkunst' betrachtet Verfasser den Typus des Armbandes von Puszta-Bakod, der sich in mehreren Repliken (Schierstein im Wormser Museum, Köln in der Sammlung Forst, Moskau im dortigen Historischen Museum, zwei kleinere Armbänder aus der Sammlung Kárász im Ung. National-Museum, dann eine Schnalle aus Kertsch im Moskauer Historischen Museum, endlich die Kettenköpfe des Schatzes von Apahida im Siebenbürger National-Museum) vorfindet, und dessen Abform sich auf den Parfümbehältnissen von Nowotscherkask und Glinischtsche, wie auch auf den löwenköpfigen Schulterfibeln des zweiten Schatzes von Szilágy-Somlyó nachweisen läßt. Das Motiv ist eranischen Ursprunges, in Sibirien kam es vielleicht unter ostasiatischen Einfluß, erhielt hier aber jedenfalls die ‚Gliederbetonung'; von den unter die Hunnenherrschaft gelangten Goten der Pontusgegend übernahm es die Zellentechnik (vgl. ähnliche aus der Krim bei Salin, 204. u. 293. S., 487. Abb.), wie auch den, in Anlehnung an die Antike verfertigten, Schraubengang; durch den Hunnentroß mag dann der Typus sowohl nach Ungarn, wie auch in die Rheingegend gebracht worden sein."

So der Archäologe von Beruf in einer wissenschaftlichen Zeitschrift. — Man vergleiche übrigens diese „Gedanken" mit denjenigen von Minns. [Scythians and Greeks, S. 525.]

Warum hat er nicht da die willkommene Gelegenheit benutzt, die Gruppe, zu dem der Fund von Dunapentele gehört, einzuschalten?

Mit besonderer Ambition ist er bestrebt, den Lesern der Ostasiatischen Zeitschrift glaubhaft zu machen, daß ich englisch nicht verstehe und das Buch von Chalfant nicht kenne. Er möge

nun einmal sich aus meinem Referat über Minns, Scythians and Greeks in der Märznummer des laufenden Jahrganges der Monatshefte für Kunstwissenschaft überzeugen, daß ich mich dort auch auf solche Ideogramme *(ting, k'ou, she, yen, kü, tien, shih)* berufe, die in Münsterbergs Buch nicht mitgeteilt sind. (Dort mag er wiederholt meine Übersetzungen kontrollieren!) An Kühnheit zu frivolen Anschuldigungen gebricht es Supka tatsächlich nicht, mit der Beweisführung hat er aber, wie es auch in diesem Falle erhellt, entschieden Pech.

Er belehrt mich u. a. auch folgendermaßen: „Dish bedeutet aber ‚Schüssel, Napf' und nicht Kessel." Nun, habe ich es vielleicht mit „Kessel" übersetzt? Steht nicht eine Zeile höher für dish meine Übersetzung „Schale"? Er möge nur meinen diesbezüglichen Passus etwas aufmerksamer durchlesen und nicht mir in der englischen Sprache, sondern sich selbst in den elementarsten Forderungen einer „sachlichen Auseinandersetzung" Unterricht erteilen.

Das Eine gebe ich zu: Es war ein Versehen meinerseits die hergebrachte Bezeichnung „Kessel" zu benutzen. [Ich habe damit natürlich Opferkessel gemeint.] Es handelt sich nämlich in unseren Fällen um Opfer- bez. Kultgefäße.

„Nun weiter!" — Supka spielt gegen mich O. L. v. Ledeburs Bemerkung — „endlich ein Fuß, auf welchem das Gefäß so schwach ruht, daß ein ganz geringer Anstoß dasselbe umfallen läßt" — aus und will mich dabei mit meinen eigenen Worten totmachen. Kennt er also das Gefäß von Simbirsk, das den ungarländischen entschieden am nächsten steht und bei dem auch der Fuß erhalten blieb, nicht? Und warum teilt er in seinem Aufsatze in der Österreichischen Monatsschrift für den Orient (S. 80) die Felsenzeichnung von Kisyl-Kaia (nach „Inscriptions de l'Jenissei", S. 8) mit, wenn er sich dadurch nicht belehren läßt? Dort sind ja die Kessel selbst abgebildet, wie sie auf den Boden gestellt benutzt werden. Und was sagt er zu Radloffs Behauptung, daß die sibirischen Völker der Bronzezeit die Dreifüße nicht kannten und die Kessel selbst in das Feuer stellten? (W. Radloff, Aus Sibirien, Bd. II, S. 88.)

Die Tierwelt scheint sich gegen Supka entschieden verschworen zu haben. Voriges Mal ist es ihm mit den Vögeln schlecht ergangen. Nun haben ihm die Säugetiere einen Streich gespielt. Sein grimmiger Ausfall mit dem Schlachtrufe „Ammonshörner" gegen eine Vermutung, die ich mit allem Vorbehalt aufzustellen wagte, hat zur Voraussetzung, daß er den Unterschied zwischen dem Ziegenbock und dem Widder nicht zur Kenntnis nimmt. Da hat er aber wieder Grund, sich von der Höhe des überlegenen Reinach zu dem für ihn fatal gewordenen Chavannes niederzulassen. In der „Mission Archéologique" — von der mein auch dieses Mal absolut „sachlicher" Gegner, wie mir scheint, gar nichts wissen will — sind die behörnten Urkaiser, die mich an das Attilaporträt erinnerten, auf Taf. XLIV abgebildet. Er möge ihre Hörner mit denjenigen von Moses, Alexander dem Großen usw. vergleichen. — Warum bei dem „sachlichen" Supka noch immer diese merkwürdige Abneigung vor der chinesischen Kunst und ihren Denkmälern?

Er will sogar wissen, daß China und Japan ihre Bronzekultur von Innerasien empfangen haben. Hört! hört! Da muß er aus einem ganz besonders profunden Wissen schöpfen. Ich ließe mich diesbezüglich — seinem freundlichen Rate folgend — wirklich gerne belehren.

Supkas beneidenswerter Respekt vor der Würde der Wissenschaft fühlt sich in seiner ganzen Tiefe dadurch beleidigt, daß ich einmal, auf speziellen Wunsch und — wie es mein „Sachlicher" recht gut wissen muß — als ausgesprochener „Außenseiter" meine Meinung über die Turanische Frage in einem „Boulevardblatte" vernehmen ließ. Nun, da habe ich eben für angebracht gehalten, eine Gelegenheit zur Popularisierung der Sache zu benutzen. (Ich werde davor gelegentlich auch in der Zukunft nicht zurückschrecken, denn ich rechne mich nicht zu den Auguren.) Der Inhalt meines inkriminierten Schreibens entsprach ungefähr den Angaben, die vom Turanentum auch im Konversationslexikon zu lesen sind. Am meisten Gewicht lege ich dabei auf einen kleinen Passus, den mein Gegner eifrigst verschweigt:

„Der Urbegriff des Turanentums bedeutet also eine kulturelle und keine ethnische Einheit. Die Streiter des modernen Turanismus kämpfen auch für eine derartige zeitgemäße kulturelle Einheit. Das intuitive Erwachen der Völker des Orients beweist es am besten, daß ihr Bestreben eine reale Grundlage besitzt."

Man vergleiche das mit der „Guren"-Theorie von Supka, dem Verfasser einer Unzahl von Feuilletons archäologischen, kunsthistorischen, soziologischen, politischen, ethnologischen,

philologischen usw. Inhalts, um zu sehen, was der Unterschied zwischen einem „Außenseiter" und dem „Archäologen von Beruf" ist. (Man scheint es auch in Ungarn sehr gut zu wissen, wie es eine unlängst erschienene Reflexion von Julius Németh in der Zeitschrift „Mayar Nyelv" [Jahrg. XI, S. 377—378] beweist, die eben den „Kulturwissenschaftlichen Voraussetzungen" gewidmet ist.)

Es ist wahrhaftig nicht meine Schuld, daß mein archäologisch wohlgebildeter Gegner nicht weiß, wo gemeinsame Kulturdenkmäler von Ungarn und Ostasien zu finden sind. Den Lesern der Ostasiatischen Zeitschrift erlaube ich mir aber einstweilen [bis ich darauf ausführlicher zurückkomme] folgende Analogien zur Nachprüfung zu empfehlen: Das Schwert von Gáva-Ungarn. [Abb. bei Béla Pósta, Dritte Asiatische Forschungsreise des Grafen Eugen Zichy, Bd. III, S. 21, Nr. 1.] Die Schwerter auf den Reliefs von Wu Leang-tse [Chavannes, Mission Archéologique, Taf. LXXI. u. a.] Die Steigbügel von Szegedöthalom [Archaeologiai Értesitö, 1881, S. 155] und Szentendre [Pósta, a. a. O., S. 329] sowie andere Analogien aus Ungarn, Rußland und Sibirien [z. B. diejenigen von Tascheba-Pósta, a. a. O. Ss. 330, 331] und die ganz ähnlichen Steigbügel der berühmten Pferde des Kaisers Tai tsong. [Chavannes, a. a. O. Taf. CCLXXXVIII—CCXC.] Die Darstellung eines Fischaars von Szegedöthalom-Ungarn [Abb. im Archaeologiai Értesitö 1881, S. 153] und die inhaltlich und stilistisch entsprechenden Darstellungen auf dem einen Pfeiler des Chao-che in Teng-fong-hien. [Chavannes, a. a. O., Taf. XIX.]

Ad vocem „hiongnu" habe ich in der Ostasiatischen Zeitschrift nicht nötig etwas zu bemerken. Umso weniger, da Supkas philologische Saltomortalen — wie bemerkt — den berufenen Kritiker bereits gefunden haben.

Supkas Notwaffen mit gleichen zu bekämpfen ist mir kein Gebot der Selbsterhaltung, seine Zuvorkommenheit mit gleicher zu erwidern, kein taktisches Bedürfnis.

Einen aufrichtigen Rat muß er sich aber von meiner Wenigkeit doch gefallen lassen: „Sachliche Auseinandersetzungen" lassen sich nicht auf übelgemeinte Verdrehungen aufbauen.

Zoltán v. Takács (Budapest).

BESPRECHUNGEN.

G. JOUVEAU-DUBREUIL, ARCHÉOLOGIE DU SUD DE L'INDE. Tome I. ARCHITECTURE. Avec 71 figures et 64 planches hors texte. Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Études. Tome XXVI. Paul Geuthner, Paris 1914.

Das Studium der indischen Kunst schreitet nur sehr langsam vorwärts. Wie sollte es auch anders sein? Ungeheure Räume sind zu durchforschen. Unübersehbar scheint das Material, das vorhanden ist. Und jeder Tag bringt neue bedeutsame und umstürzende Entdeckungen. Man hat noch allzuviel mit den Grundlagen zu tun. Die wenigen Arbeiter, die am Werke sind, widmen sich am liebsten den Ausgrabungen, den Katalogisierungen, epigraphischen und ikonographischen Studien. Den in Indien selbst tätigen Forschern scheint mit allen diesen so notwendigen Arbeiten das kunstgeschichtliche Studium meist sogar erschöpft. In den letzten Jahren aber mehren sich die zusammenfassenden Untersuchungen, die nun nicht mehr die Hilfswissenschaften, sondern die Kunst selbst in den Mittelpunkt stellen. Die allgemeinen indischen Kunstgeschichten, die jüngst erschienen sind, die größere und anspruchsvollere von V. A. Smith und die kleinere von A. K. Coomaraswamy können noch nicht recht befriedigen, so außerordentlich verdienstvoll sie auch sind. Es ist eben einer Hand nicht möglich, alle indischen Kunstgebiete zu umfassen. Und die Lücken in der Forschung sind noch allzu groß. Man bringt entweder eine in der Hauptsache bloße Kompilation zustande, wie in dem Falle von Smith oder eine zu summarische nicht genügend begründende Übersicht wie die von Coomaraswamy. Es sind aber eine ganze Anzahl von jüngeren Erscheinungen zu nennen, die mit gutem Erfolge gewisse Einzelthemen ins Auge fassen. Ich meine die Arbeiten von Havell über die Ideale der indischen Kunst und über die mohammedanische Architektur, das Werk von Coomaraswamy über die Kunst von Ceylon, das große Werk von Ganguly über die Kunst von Orissa, schließlich die eben erschienenen beiden Bände von Jouveau-Dubreuil über die südindische Archäologie, mit dessen erstem wir uns hier näher beschäftigen wollen.

Neben der mohammedanischen Baukunst ist die südindische dem gewöhnlichen Indienreisenden am bekanntesten. Die nördliche Hindu-Kunst, die vor allem in Orissa zu Hause ist, wird kaum erfaßt. Orissa liegt nicht an der großen Touristenstraße. Buddhistische Bauwerke vollends sind noch schwerer erreichbar. Wer von Colombo kommt, versäumt es aber nie, in Madura oder Tanjore haltzumachen, beides Orte, wo hervorragende Meisterwerke südindischer Kunst zu finden sind. Jouveaus erster Band ist der Architektur gewidmet, der zweite der südindischen Ikonographie. Der ungeheuer reiche figurale Schmuck der südindischen Bauten wird von seiner künstlerischen Seite her nur ganz nebenbei berührt. Eine ausholende Arbeit über die südindische Bildnerei und Ornamentik ist unentbehrlich, wenn uns die Gesamtheit der südindischen Kunst eine bekannte Größe sein soll. Sie hat allerdings dieselbe Schwierigkeit, wie eine Geschichte der gotischen Bildnerei. Denn südindische Skulpturen sind fast immer mit der Architektur aufs innigste verwoben, und ohne sie kaum verständlich. Eine Ausnahme machen wohl nur die herrlichen südindischen Bronzen.

Der erste Teil von Jouveaus Arbeit be-

schäftigt sich mit dem Ursprunge der Drawidakunst. Die wichtigsten Eigentümlichkeiten der Baukunst der Açoka-, Kanishka- und Guptazeit werden kurz überflogen, um zu beweisen, daß in der buddhistischen Kunst dieser Perioden der Ursprung der südindischen zu suchen sei. Der Verfasser nimmt an, daß die südindische Kunst vor dem 7. Jahrhundert — die ältesten uns bekannten Kunstdenkmäler Südindiens stammen erst aus diesem Jahrhundert — sich nicht wesentlich von der Kunst unterschied, die im Zentrum Indiens herrschte. Es ist auch unzweifelhaft, daß die altbuddhistische Baukunst und die südindische dieselben Details verarbeiten. Folgt aber daraus mit Sicherheit, daß „dans l'art bouddhique, qu'il faut chercher les origines de l'art Dravidien?" (S. 13.) Es muß doch vor und neben der uns bekannten buddhistischen und südindischen, in Stein arbeitenden Baukunst eine Holzarchitektur, es muß doch auch vor der buddhistischen eine brahmanische Kunst gegeben haben. Vieles weist darauf hin. Man weiß auch heute, daß die Drawida sogar vor der arischen Einwanderung eine hohe Kultur besessen haben. Philologische Untersuchungen und andere Erwägungen machen es wahrscheinlich, daß man bisher überhaupt die Bedeutung des drawidischen Volkes für die Gesamtheit der indischen Kultur unterschätzt hat. Ist es nicht möglich, daß die Verhältnisse gerade umgekehrt lagen, wie es sich unser Verfasser denkt? Einmal macht er sogar eine in dieser Richtung liegende Bemerkung, die aber nicht weiter verfolgt wird. Er bringt nämlich den buddhistischen Hufeisenbogen in Verbindung mit den Hütten der südindischen Todas (S. 20). Und wenn auch die buddhistische Kunst nicht gerade von der südindischen abhängig sein sollte, so wäre es immer noch denkbar, daß beide Zweige eines gemeinsamen heute nicht mehr rekonstruierbaren Stammes waren. Wie dem auch sei, die Frage scheint mir noch nicht erledigt. Sie gehört eng zusammen mit der Frage einer vorbuddhistischen-brahmanischen Kunst überhaupt, die ja vielfach geleugnet wird, aber dennoch zweifellos vorhanden gewesen sein muß. Vielleicht wird man auf der Basis der so klaren Untersuchungen unseres Autors hier bald zu neuen Resultaten kommen.

Im zweiten Teile des Werkes wird auf den südindischen Stil selbst eingegangen. Zuerst wird die „Ordre Dravidien" und ihre Entwicklung im allgemeinen behandelt. Die Schmuckteile, die ihr besonders eigentümlich sind, sind Pavillons (Pancharam), die die Attika zieren und die sogenannten „Coudou", Zierate, die aus den buddhistischen Hufeisenbogen entstanden sein sollen. Beide Dekorationen haben im Laufe der Jahrhunderte höchst mannigfaltige und reizvolle Formen angenommen. Daneben sind die Pfeiler mit ihren wulstigen Kapitälen und die Kragsteine zu nennen. Die verschiedenen Gestaltungen dieser Zierate geben den wichtigsten Anhalt für die Datierungen. Die größeren Bauten, an denen sie sich zeigen, sind die Vimana, die, das Allerheiligste enthaltend, für die Kunst des 9. bis 11. Jahrhunderts charakteristisch sind, die Gopuram (mächtige Torbauten), die in den folgenden Jahrhunderten aufkamen, schließlich die Mantapam (ungeheure Pfeilerhallen), die seit dem 14. Jahrhundert Hauptteile der Tempel wurden.

Die verschiedenen Stile der südindischen Kunst, das Thema des dritten Teiles unseres Buches, erhalten ihre Bezeichnungen von den verschiedenen Dynastien, unter denen sie blühten, oder von den Städten, in denen ihre Hauptbauten zu finden sind. Aus der Zeit der Pallava (600—850) stammen die ältesten südindischen Bauten. Hier sind die wichtigsten Denkmäler die Felsentempel von Mamalipuram In der Cholazeit (850—1100) entstanden die Vimana von Tanjore und Gangaikondapur, in der Pandyazeit (1100—1330) die gewaltigen Gopuram von Chidambaram und Jambukesvara. Die wichtigsten Bauten der nächsten Periode (1330—1600) befanden sich in der Stadt Bijanagar, die dem Stile den Namen gab, die der letzten Periode in Madura. Und der Stil von Madura ist im allgemeinen noch heute maßgebend.

Die verschiedenen Stile der südlichen Hindukunst behandelt der Autor unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten: „L'art Dravidien nous présente le tableau très intéressant et très rare d'une architecture qui pendant plus de treize siècles demeure isolée, qui n'emprunte rien aux arts étrangers, mais qui varie continuellement par voie d'évolution naturelle, de telle sorte que de siècle en siècle on peut en suivre les modifications" (S. 8). Eine Reihe gesicherter Daten, die wir vor allem den epigraphischen Forschungen von Eugen Hultzsch verdanken, bietet das Gerippe des Schemas. Und Irrtümer werden im Falle asia-

tischer Kunstgeschichte weit seltener, als in dem europäischen sein, da die Tradition, der Kanon und der Ritus einen weit größeren Zwang ausüben, als bei uns. Die Entwicklung der südindischen Kunst ähnelt etwa der, die wir in Europa von der frühromanischen bis zur spätgotischen Kunst verfolgen können. Die indische Kunst bietet wieder eine neue Instanz für die im großen und ganzen gleichartige Entwicklung jeglicher Kunst der Menschheit.

Bei der Charakterisierung der einzelnen Stile und ihrer Folge hält sich der Autor leider beinahe ausschließlich an Einzelheiten, an denen ja allerdings das verschiedene Wollen der verschiedenen Perioden immer am deutlichsten zutage tritt. Er berücksichtigt wenig die beabsichtigte Gesamtwirkung der Bauwerke, den in ihnen lebendig gewordenen Raumgedanken, die Proportionen, das Material und die Konstruktion. Das ist aber seine ausgesprochene Absicht „Cette étude sera tout à fait indépendante des considerations d'esthétique" (S. 2). Und „Nous n'avons étudié que les motivs d'ornementations, c'est à dire ce qui est dû au ciseau du sculpteur, et nous avons passé sous silence tout ce qui se rapporte á l'art d'ingénieur" (S. 168). Also auch auf dem Gebiete der Baukunst selbst ist uns noch nicht das abschließende Werk geboten. So bereichernd und grundlegend es ist, es fehlen noch die höchsten und letzten Gesichtspunkte, unter denen wir die so großartige südliche Hindukunst betrachtet wissen wollen. An einer Stelle allein gibt der Autor ästhetischen Erwägungen Raum. Um den Eindruck des Tempels von Madura zu umschreiben, zitiert er einige Sätze von Taine — über die gotische Baukunst (S. 150). Sie stimmen in der Tat auffallend für die südindische Kunst. Aber — das vergißt Jouveau — sie stimmen auch für den nördlichen Hindustil. Das liegt daran, daß die gesamte Hindukunst ausgesprochen religiös ist und somit in ihren Tendenzen der am tiefsten religiösen Kunst Europas, der gotischen, am ehesten nahekommt. Wer einen Zugang zu der echten Hindukunst gewinnen will, nimmt immer am besten seinen Ausgangspunkt von der Gotik, am schlechsten von der Antike, wie es leider so oft geschieht. Es handelt sich also nun darum, den Unterschied des Wollens der nördlichen und südlichen Hindukunst herauszuarbeiten. Der Autor begnügt sich mit den äußerlichen Merkmalen. Das genügt aber nicht. Übrigens stimmt es nicht ganz, wenn gesagt wird, daß die Türme der nördlichen Hindukunst niemals „rectiligne" sind (S. 173). Es gibt auch in diesem Stile neben den Türmen mit gebogenen Konturen solche mit gradlinigen, pyramidenähnlich im Aufbau, wie die südindischen.

Wie es Jouveau gelungen ist, die Entwicklungslinien der südindischen Kunst im allgemeinen zum ersten Male deutlich zu machen, so vermag er auch eine ganze Reihe neuer Resultate im einzelnen zu bieten. Es zeigt sich, wie leichtsinnig und oberflächlich die indische Kunstgeschichte bisher nur zu oft arbeitete. Für die Mandapam von Vellore nimmt Burgess etwa das Jahr 1300 an, unser Autor versetzt sie mit zweifellosem Recht auf Grund stilistischer Vergleiche, in die Zeit um 1600 (S. 143). Der Subramaniatempel von Tanjore stammt nach Burgess aus dem 12. Jahrhundert, nach V. A. Smith aus dem 10. Jahrhundert. Er wurde aber sicherlich erst im 18. Jahrhundert gebaut, wie die stilkritischen Untersuchungen von Jouveau beweisen. Man hat sich also um 600, ja um 800 Jahre geirrt.

Als Appendix ist dem Buch ein Kapitel über den nördlichen Hindustil und über den Stil von Pattadakal angefügt. Hier wird unter anderem mit Recht festgestellt, daß die Felstempel von Ellora und Badami nicht drawidisch sind, wie man allgemein behauptet, sondern dem Stil von Pattadakal angehören (S. 179ff.). Der Stil von Pattadakal ist der meist als Chalukya bekannte Stil. Der Autor benennt ihn nach der Stadt, wo der typischste in dieser Stilart erbaute Tempel sich befindet. Er ist eine Mischung von nördlichen und südlichen Elementen. Während die Drawidakunst bis in die neueste Zeit keine fremden Elemente in sich aufnahm, fand sie ihrerseits ihren Weg in manche andere indische Landschaft.

Jouveaus Buch ist außerordentlich übersichtlich disponiert. Es ist mit jener präzisen Klarheit geschrieben, die so oft französische Werke auszeichnet, die allerdings den letzten Feinheiten nicht gerecht wird. Die photographischen Abbildungen, so zahlreich sie sind, sind völlig unzulänglich. Es fehlt auch, bei reichlichem Gebrauch indischer Termini, jegliches Register. Beide Mängel beeinträchtigen den praktischen Wert der Arbeit in hohem Maße. William Cohn.

CHINESISCHE LYRIK IN NEUEREN DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN.

Bevor wir uns etwas eingehender mit der metrischen Übertragung ausgewählter Gedichte des Li-Tai-po durch Otto Hauser[1] beschäftigen, dürfte ein Hinweis auf zwei seiner Vorgänger, welche sich ebenfalls mit der Wiedergabe chinesischer Gedichte befaßt haben, nicht unangebracht sein. Dies sind Hans Heilmann, welcher 1905 die „Chinesische Lyrik"[2] erscheinen ließ, und der bekannte Dichter Hans Bethge[3], welcher 1907 in die „Chinesische Flöte" blies. Beide haben das gemeinsam, daß sie, des Chinesischen unkundig, sich damit begnügten, französische und englische Übersetzungen zu verdeutschen und dabei auch auf das Livre de Jade der Judith Gautier zurückgingen. Es zeugt von der geringen Verbreitung chinesischer Sprachkenntnisse im klassischen Lande der Übersetzer, daß man sich mit Übersetzungen zweiter Hand zufrieden gab. Was würde das Publikum wohl gesagt haben, wenn man ihm Übersetzungen aus dem Lateinischen oder Griechischen, ja selbst aus dem Arabischen oder Persischen nach dem Englischen oder Französischen dargeboten hätte? Solche Übersetzungen, deren Verfasser der chinesischen Sprache und auch dem chinesischen Volke fremd gegenüberstehen, können natürlich auf irgendwelche Zuverlässigkeit und Genauigkeit keinen Anspruch machen. Und noch mehr, die Übersetzer können ihre Quellen nicht kontrollieren und wissen nicht, ob die chinesischen Gedichte, welche sie übertragen, wirklich chinesisch sind. Die wunderschönen Prosadichtungen von Judith Gautier, welche durch Heilmann und Bethge in Deutschland weiteste Verbreitung gefunden haben und auch wohl als chinesische Lyrik rezitiert werden, sind fast durchweg eigene Schöpfungen der französischen Dichterin, die das Talent ihres berühmten Vaters Théophile geerbt hat. Allerdings hat Judith Gautier Franzosen gegenüber, welche das Livre de Jade für ihr eigenes Werk hielten, dies lebhaft bestritten. An und für sich ist es im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß die Dichterin, welche ihr Werk schon im Alter von 16 Jahren schrieb, schon damals imstande gewesen wäre, selbst mit Hilfe ihres chinesischen Freundes Tin Tun Ling chinesische Dichtungen im Urtexte zu verstehen. Sie mag mit ihm etwas Chinesisch getrieben haben und in die chinesische Poesie eingeführt sein. Sehr bezeichnend ist, daß ihr eigener Landsmann Cordier in seiner großen Bibliographie Bibliotheca Sinica, die jeden kleinsten Beitrag zur Chinakunde gewissenhaft verzeichnet, sie nicht als Übersetzerin nennt, ihr Werk also für eine eigene Dichtung halten muß. Zu diesem Resultat hat Ref. auch eine Vergleichung aller angeblichen Gedichte des Tu Fu mit dem Urtext geführt. Nur ein einziges der 14 Gedichte ist nicht etwa eine Übersetzung oder Paraphrase, sondern eine freie Nachdichtung. Von den andern stimmen einige mit den wirklichen Gedichten des Tu Fu höchstens im Titel überein und es finden sich in einigen Gedanken leichte Anklänge an den chinesischen Dichter. Eine Vergleichung der angeblichen Dichtungen Li Tai-po's und anderer würde jedenfalls zu einem ähnlichen Ergebnis führen, nämlich, daß wir es fast ausschließlich mit eigenen poetischen Erzeugnissen der Judith Gautier zu tun haben, die allerdings im chinesischen Geiste gedichtet worden sind. Sie sind von großer Schönheit und werden den meisten Europäern sogar mehr gefallen als chinesische Originalgedichte, denn die Dichterin hat es verstanden, chinesisches Empfinden mit französischer Grazie zu vereinigen und dadurch uns näher zu bringen.

Damit die Gedanken der chinesischen Originale in dem Prokrustesbett von Reim und Rhythmus nichts von ihrer Schönheit einbüßten, hat Heilmann auf diesen Schmuck der Dichtung verzichtet und nur eine Prosaübersetzung geliefert. Allein, um Gedichte in Prosa schreiben zu können, die noch als Gedichte wirken sollen, muß man ein großer Dichter sein, und das ist Heilmann nicht. Seine Sprache ist nicht sehr poetisch. Auch irrt er, wenn er glaubt, daß seine Prosaübersetzung besonders genau sei und den chinesischen Originalen näher käme als andere poetische Übertragungen. Da seine Quellen vielfach nur Paraphrasen sind — dies gilt bis zu einem gewissen Grade von d'Hervey Saint-Denys Poésies de l'époque des

[1] Otto Hauser, Li-Tai-po, Gedichte aus dem Chinesischen übersetzt. 2. Auflage. Alexander Duncker Verlag, Berlin (Weimar) 1911—1912.

[2] Hans Heilmann, Chinesische Lyrik. R. Piper, München u. Leipzig.

[3] Hans Bethge, Die chinesische Flöte. Inselverlag, Leipzig 1907.

Thang —, so kann seine Übersetzung natürlich auch nichts anderes sein.

Eine metrische Übertragung chinesischer Gedichte hat uns Bethge beschert. Als Dichtung verdient sie alles Lob, aber ein treues Bild von chinesischer Poesie gewinnt man daraus nicht. Die meisten Gedichte sind durch ungereimte Jamben in Strophen von je drei Reihen wiedergegeben. Chinesische Verse sind immer gereimt und fast durchweg Vierzeiler. Wenn Bethge auch nicht so weit geht wie Rückert, der seine Originale fast ganz umgedichtet hat, so erlaubt doch auch er sich mit seinem Texte sehr große Freiheiten. Was ihm nicht gefällt, läßt er aus oder dichtet es um. So macht er z. B. aus dem Han-Kaiser Wu-ti, welcher auf einem Prunkschiffe den Fên hinabfährt, einen Greis mit weißem Barte in einem Nachen, den er selbst rudert, eine für einen Kaiser von China ganz unmögliche Situation. Durch einen leidenschaftlichen, stark erotischen Ton wird der naive Charakter vieler Gedichte ganz verwischt.

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern will Hauser seine Auswahl der Gedichte Li Tai-po's selber aus dem Urtexte übersetzt und sich dabei eng an den Wortlaut gehalten haben, während frühere Übersetzer wie d'Hervey, Giles und Ref. nur Paraphrasen gegeben hätten. Hauser ist Schriftsteller und Literarhistoriker und hat außer aus den bekannten Sprachen poetische Übersetzungen aus dem Holländischen, Dänischen, Serbischen, Hebräischen, Japanischen und Chinesischen veröffentlicht. Ob er wirklich alle diese Sprachen, von denen namentlich die letzteren selbst dem Fachgelehrten Schwierigkeiten machen, beherrscht? Merkwürdig ist jedenfalls, daß sich in der Blütenlese aus vielen Hunderten von Gedichten gerade alle vom Ref. übersetzten 33 befinden. Außerdem sind noch von d'Hervey übersetzt 6, von Zottoli 4, von Giles 3 und von Edkins 2. Also von 48 Gedichten lagen bereits Übersetzungen vor, nur von 14 konnte Ref. dies bis jetzt nicht nachweisen, bezweifelt aber, daß es Originalübersetzungen sind. Bei der Durchsicht der von ihm selbst früher übersetzten Gedichte hatte Ref. den Eindruck, daß Hauser sich sehr viel mehr an die deutschen Vorbilder als an den chinesischen Text gehalten hat. War es nötig, aus dem Deutschen wieder ins Deutsche zu übersetzen? Seine Sprache ist nicht immer sehr schön, die Handhabung des Rhythmus ist sehr lax, und die Verse klingen oft recht holprig und ungeschickt. Ausdrücke wie „grenzher" I S. 1 für „von der Grenze her", der „Grenzer" I S. 5 für „der Mann von der Grenze", „Ihr einziger Wunsch war, daß ihr Herr — ihr wieder gnaden wollt'" I S. 11 sind nicht gutes Deutsch. Man kann wohl sagen „kostbare Speisen", aber nicht „Juwelen von Speisen" I S. 4, man spricht wohl vom Hause Habsburg und vom Hause Han, aber nicht vom „Han-Haus" oder „Tsin-Haus" I S. 2.

Von dem Liederzyklus „Im Tschau-yang-Palast" hat Ref. nur das erste, vierte, fünfte und siebente Lied und von dem Zyklus „Nanking" nur das erste und dritte Gedicht übersetzt, sie aber der Reihe nach als I, II, III, IV numeriert. Wie kommt es, daß Hauser, wenn er nach dem chinesischen Text übersetzt hat, ganz dasselbe tut? Von den Reimen des Ref., welche der Urtext natürlich nicht ohne weiteres darbietet, macht der Übersetzer recht reichlichen Gebrauch, wie aus folgenden Beispielen hervorgeht:

Forke:

Sie hält's Schifflein an bei des Raben Schrein,
Denkt des fernen Gemahls mit Sehnen;
Im öden Zimmer ruht nachts sie allein
Und weint die bittersten Tränen.

Nie hält der Grenzstadt Sprosse
Im Leben ein Buch in der Hand;
Doch auf der Jagd zu Rosse,
Da ist er flink und gewandt.

Hauser:

Stockt das Schiffchen, an den fernen
Gatten denkt sie voll Sehnen —
Einsam ist ihr Gemach, wie Regen
Fallen ihre Tränen. (I, 1.)

Der Grenzer, seht ihn an!
All seine Lebenstage nimmt
Kein Buch er je zur Hand,
Er weiß nur, wie man jagen geht;
Da reitet er gewandt. (I, 5.)

Und Hauser schließt dieses schöne Gedicht mit der trivialen Strophe:

Wie anders als die Weisen hier
Lebt dieser Kriegersmann!
Weißhaarig hinterm Vorhang noch!
Was hat man doch daran?!

Forke:

Heraus aus dem Tor, schaut er rückwärts nicht mehr.
Fürs Vaterland zu sterben, das deucht ihn nicht schwer.

Hauser:

Und aus dem Tor, blickt er nicht rückwärts mehr.
Fürs Vaterland zu sterben, ist es schwer?

Forke:

Den blitzenden Klingen enttrieft rotes Blut,
Den Sandboden färbend mit purpurner Glut.

Hauser:

Die weiße Klinge trieft von rotem Blut,
Zu Scharlach wird des Steppensandes Flut. (I, 18.)

Forke:

Hinten in des Harems Räumen
Will es immer noch nicht tagen,
Denn des Nachts kam vorgefahren
Dort der kaiserliche Wagen.

Hauser:

Im Schloß der Frauen will es noch nicht tagen,
Es hielt davor des Nachts der Kaiserwagen. (I, 20.)

Forke:

Mangovögel im Palaste
Singen trunk'ne Liebeslieder,
Leicht entlang am Dachgesimse
Zwitschernd fliegt die Schwalbe wieder.

Hauser:

Die Nachtigall singt trunken ihre Lieder,
Zwitschernd ums Vordach fliegt die Schwalbe wieder. (I, 21.)

Der chinesische Text lautet: 宮鶯嬌欲醉 鷰語還飛. Wörtlich: „Die Mangovögel des Palastes singen lieblich und sind fast trunken; die Schwalben des Dachvorsprunges sprechen und fliegen wieder." d'Hervey übersetzt: „Les chants amoureux de l'oiseau *yng* portent l'ivresse dans les sens; l'hirondelle est de retour et voltige au bord des toits, en poussant son petit cri." Da Hauser besonders genau übersetzen will, so hätte er nicht aus dem Mangovogel eine Nachtigall zu machen brauchen.

Forke:

Durch Eis und Schnee marschierend, hängt nach er seinem Schmerz.
Der Klageton der Hörner, er schneidet ihm ins Herz.

Hauser:

Durch Eis und Schnee trägt man den bittern Schmerz,
Der dumpfe Hornruf schneidet in das Herz.

Forke:

Der Tiger aufgestört, schlägt wütend mit dem Schweif
Wild fletschend seine Zähne, weiß wie der Herbstnacht Reif.

Hauser:

Der Tiger aufgeschreckt, schlägt mit dem Schweif
Und bleckt die Zähne, weiß wie Herbstesreif. (I, 25.)

Forke:

Da unser ganzes Leben
Nichts ist als ein großer Traum
Warum dem Hasten und Streben
Drin geben so großen Raum?

Hauser:

Das Leben ist nur wie ein großer Traum.
Wozu denn geben wir der Sorge Raum? (II, 28.)

Zur Vergleichung beider Übersetzungen möge noch folgendes vollständige Gedicht dienen:

Forke:

Horch die Zither, die in Lung-mên
Ward aus Wutung-Holz geschaffen.
Voll des klarsten Weins erscheinen
Leer die prächtigen Karaffen.

In die Saiten greift die Schöne,
Die ringsum den Wein kredenzet.
In Smaragd verschwimmt das Rot ihr,
Purpurn ihre Wange glänzet.

Eine lieblich holde Blume
Sieht die Kellnerin man stehn,
Wenn sie hinterm Schenktisch lächelt,
Ist's wie lindes Frühlingswehn.

Tanz in leichtem Gazeflore!
Lächeln mild gleich Frühlingswehn!
Willst du Freund, bevor du trunken,
Wirklich schon von dannen gehn?

Hauser:

Die Laute aus Lung-mên gebracht,
Aus Holz von Wu gebaut,
Des Bechers Edelstein wie leer,
So klar der Wein gebraut.

Die Schöne rührt das Saitenspiel
Und schenkt den Gästen ein;
Der Scharlach wird ihr zum Lazur,
Die Wange brennt vom Wein.

Die Schenkin, lieblich wie die Blumen sind:
Lacht vor der Kufe sie, ist's Frühlingswind.

Lachen wie Frühlingswind
Reigen im Schleierflor!
Wie, Freund, kannst du nicht trunken sein
Und eilst schon aus dem Tor? (I, 7.)

Es muß zugegeben werden, daß Hauser den chinesischen Text benutzt hat, und in seiner Übersetzung weicht er von seinen Vorgängern vielfach ab; indes, seine Verbesserungen sind nicht immer sehr glücklich. So ist z. B. in dem letzten Gedichte nur von Kannen, nicht von Bechern die Rede. In dem Gedichte „Sehnsucht" I, 10 verwandelt Hauser einen Wasser spritzenden Walfisch in einen alten Drachen, der braust und droht. Was soll I, 3 bedeuten, daß „der Halle heller Spiegel trübe von weißem Haar"? Es muß heißen „Freunde, seht ihr nicht betrübt im hellen Spiegel der hohen Halle daß euer Haar weiß ist?" Besonders übel ist es dem Übersetzer aber mit dem Gedichte „Die acht Reiter" I, 26 gegangen. Der Text weiß von acht Reitern nichts, Hauser hat lediglich die Zeichen 入 *ju* hineingehen, und 八 *pa* acht, verwechselt.

So lobenswert auch die Absicht des Übersetzers, das deutsche Volk mit den schönsten Dichtungen Li Tai-pos bekannt zu machen, sein mag, so wird seine Übersetzung dem größten chinesischen Dichter doch in keiner Weise gerecht. A. Forke (Berkeley).

ALB. TAFEL, MEINE TIBETREISE. Eine Studienreise durch das nordwestliche China und durch die innere Mongolei in das östliche Tibet. 2 Bde. (Bd. 1 mit 20 Abbild. im Text, 79 Tafeln und ein farb. Titelbild; Bd. 2 mit 16 Abbild. im Text, 75 Tafeln, einem Titelbild und einer Übersichtskarte 1 : 3 000 000.) Union Deutsche Verl.-Ges. Stuttgart, Berlin, Leipzig. 1914. Gr. 8° X, 352, 346 S.

Dr. Tafel, Mediziner von Beruf und zugleich geschulter Geograph (Schüler des Frh. v. Richthofen), hatte bereits einen großen Teil der Forschungsreisen in Westchina und Osttibet mitgemacht, die Filchner mit seiner Frau in den Jahren 1903 und 1904 angestellt hat. Nach Herrn und Frau Filchners Abreise von Shanghai (Januar 1905) entschloß Tafel sich, besonders auf Grund von Briefen des Frhrn. v. Richthofen, für sich allein noch einmal eine Expedition in jene Lande zur weiteren Aufstellung geographischer Probleme zu unternehmen. In Shanghai rüstete er sich aus, fuhr nach Hankau und begann dort am 24. Februar 1905 seine neue Reise. Sie dauerte bis Ende 1907. Der Forscher bestrich dabei, aufs Ganze gesehen, zwei gewaltige Arbeitsfelder voll der wichtigsten noch unbeantworteten Fragen, näm lich das Mongolenland im sog. Knie des Hoangho und jenes Riesenstück des nordöstlichen Tibet, das sich zwischen den Tsaidam-Mongolen im Nordwesten und Tatsienlu im Südosten ausdehnt. Die Straße zwischen den Städten Lantschou und Hsining in der Provinz Kansu bildet die Linie, in der die beiden Gebiete sich aneinander lagern und damit so etwas wie eine Operationsbasis.

Die rein wissenschaftlichen Ergebnisse der Reise sind (oder werden) in gesonderten Bänden veröffentlicht. Das vorliegende Werk will, einer Anregung von Freunden und Verwandten folgend, einem größeren Leserkreise von der Reisearbeit Mitteilung machen, wozu Tagebücher und sonstige „ursprünglich nicht für den Druck gedachte" Aufzeichnungen benutzt sind. So ist ein außerordentlich fesselndes, farbenfrisches, mit kräftiger Subjektivität geschriebenes Buch entstanden, dem der Verlag

eine wahrhaft mustergültige Ausstattung gegeben hat.

Die packendsten Partien sind wohl die, welche sich mit den Reisen im tibetischen Gebiete beschäftigen. Zweimal bricht Dr. Tafêl von Hsining her zu einer langen, opferreichen, höchst mühevollen, aber auch sehr ergiebigen Expedition ins unbekannte oder halbbekannte Tibet auf. Das erstemal beschreibt er eine riesige Schleife mehr nach Westen zu, die ihn über die bisher unbekannte Hochebene südlich vom Kukunor an den Gebirgsketten Wahong und Burkhan Boda hin, über den Bayen Kala, dann bis zur Kuku-Shili-Kette führt; dort vernichtet ein räuberischer Überfall, der ihm fast seine sämtlichen Tiere nimmt, die weiteren Hoffnungen auf Entdeckungen im Westen und zwingt ihn, mit seinen Begleitern durch die Marco-Polo-Kette ins Gebiet der Tsaidam-Mongolen und dann östlich nach dem Kukunor und nach Dankar zurückzukehren. Aber ungebrochenen Mutes zieht er (nachdem er mittlerweile im Kloster Gumbum den Dalai Lama begrüßt hat) ein zweites Mal aus, jetzt mehr in südlicher Richtung, zuerst bis Dscherkundo, dann südöstlich bis Tatsienlu, schließlich von da durch schwierigstes unbekanntes Land und Völkergetriebe bis wieder hinauf nach Lantschou, um nun endlich nach Osten umzulenken und auf bekannten Wegen über Hsingan die moderne Peking-Hankau-Bahnstrecke aufzusuchen.

Es ist eine ungewöhnlich bedeutende persönliche Leistung, die in dieser ganzen Expedition sich vor uns entrollt, vollbracht von einem Europäer, der allein, nur von asiatischen Dienern und Helfern begleitet, Jahre hindurch das wildeste Gelände durchkreuzt, unerschütterlich in seiner Ausdauer, stets voll scharfer Aufmerksamkeit für alle merkwürdigen Phänomene um ihn her, sowohl aus der Natur wie aus dem Menschenleben, voll Anpassungskraft an die seltsame Umgebung, ausgerüstet mit guten (auch sprachlichen) Vorkenntnissen, wie mit einer prachtvollen Anlage für ein solches Unternehmen. Selten wird wohl bei einem Forschungsreisenden ein so vielseitiges Interesse und so vielseitige Kenntnis sich beieinander finden wie in diesem Falle. Daher ist auch die Darstellung ungemein abwechslungsreich. Nicht nur Naturphänomene und geographische Erscheinungen, sondern auch Tatsachen der Geschichte, des religiösen Lebens, der Volkskunde, des Handels und der Verkehrsbedingungen, der Landesverwaltung und der Rechtsbräuche kommen in buntem Wechsel zur Sprache, überall durchsetzt von persönlichen Erlebnissen und charakteristischen Anekdoten. Das Anschauungsmaterial, das in den vielen Bildertafeln und sonstigen Abbildungen die Darstellung unterstützt, ist durchweg von allererster Qualität.

Obwohl unterhaltend genug, sind die zwei Bände doch nicht einfach das, was man Unterhaltungslektüre nennt. Zuviel Stoffe schieben sich zwischenein, die schon reichlich fachmännisches Interesse voraussetzen; vielleicht wäre für den gewöhnlichen Leser eine größere Beschränkung auf das Allgemeinfaßliche richtiger gewesen. Ausführungen mehr wissenschaftlicher Art leiden doch auch durch die Einfügung in ein populäres Buch leicht unter dem Zwange, sich dem gewöhnlichen Leser anbequemen zu müssen, und man wird veranlaßt, schwierigere Dinge kurz und oberflächlich zu charakterisieren, kann trotzdem aber oft nicht vermeiden, über den Horizont seines Publikums hinaus zu gehen. So scheint mir, daß z. B. Details über tibetische Stammesverzweigungen (wie I 177 f., II 143, 291 f.), geologische Einzelheiten (wie I, 305), geschichtliche Exkurse (wie II, 145 f.) und selbst einiges religionsgeschichtliche Material besser ausgeschieden und anderen Ortes zur Veröffentlichung gebracht wäre.

Auch ohne solche Zugaben würde des Neuen genug geblieben sein in dem reichhaltigen Werke. Freilich wenn der Verfasser gelegentlich (II, 212) zu befürchten scheint, daß die Ausdehnung seines Buches, die eben durch allerlei solche Exkurse verursacht wird, manche Leser ermüden werde, so glaube ich das nicht. Denn die frische, launige Art, mit der Dr. Tafel seine Erlebnisse wiedergibt, wirkt jeder Ermüdung entgegen. Szenen wie die (I, 61), wo die drei besenschwingenden alten Weiber auf den Reiter, der ihr Haus aus Versehen „eingeritten" hat, losstürmen, während er sich mühsam aus den Lößmassen hervorwindet, oder jene Bemerkung über den Vorgesetzten, der die Hälfte seiner Grenzwache „aufgegessen" hat (I, 163), kennzeichnen einen Humor, der sich über viel Lästiges hinwegzulachen weiß. Zuweilen verleitet indes die humoristische Auffassung auch zur Karikatur. Gespräche wie I, 29 oder I, 158 bekommen doch durch die verkehrt wortgetreue Wiedergabe der chine-

sischen Ausdrücke etwas Schiefes. Dahin gehört auch die mehrfache Übersetzung von hsien shêng mit „Frühergeborner" (I, 178, II, 286). Das ist etwa, wie wenn wir den „Herrn Leutnant" im Chinesischen als „Herr Platzhalter", oder den Herrn Major als „Herr Größerer" übersetzen wollten. Überhaupt scheint mir der Verf. die Chinesen in einem etwas unvorteilhaften Lichte zu sehen. Er sagt gelegentlich (I, 50): „egoistischer Materialismus ist der leitende Charakterzug der chinesischen Volksmassen." Und wieder (I, 119): „Der weit überwiegenden Mehrzahl fehlt jeglicher Gemeinsinn"; „der Chinese ist und bleibt in erster Linie Egoist." Das sind doch sehr anfechtbare Generalisationen, die man nicht ins große Publikum schleudern sollte. Ebenso berührt sehr verwunderlich die Bemerkung (I, 169): „Ist man ehrlich, so gesteht man auch, daß es in dem ganzen Reiche der Mitte kein einziges wirklich schönes Wohngebäude gibt." Referent kennt dreizehn chinesische Provinzen aus eigener Anschauung und muß dieser Behauptung in aller „Ehrlichkeit" entschieden widersprechen. Allerdings sind schöne Privatbauten im Norden seltener als in Mittel- und Südchina, sie existieren aber in Menge. Sogar viele einfache Bauernhäuser in Hunan sind äußerst ansprechend.

Daß noch sonst manche Einzelheiten beanstandet werden könnten, ist bei einem Buche, das sich mit so mannigfaltigen Gegenständen beschäftigt, und bei einem Verfasser, der eben aus dem vollen frisch drauf los schreibt, nur natürlich (so wird Dr. Tafel mit seiner Auffassung des „yang gui tse" [I, 17] schwerlich Anerkennung finden; er vergißt ganz, daß der Ausdruck auch geschrieben und gedruckt vorkommt); es wäre aber kleinlich, solche Fragezeichen aus den eigenen Notizen hervor hier ans Licht zu ziehen. Dazu ist die ganze Leistung des Mannes, sowohl die Forscherarbeit wie das schriftstellerische Werk zu groß und wertvoll. Man muß vielmehr wünschen, daß die zwei Bände einen recht weiten Verbreitungskreis finden und mit der Achtung vor dem Verfasser das Interesse an jenen fernen, und doch nicht mehr so fernen Gegenden und Völkern wecken, deren Schicksal schneller und schneller in den Strudel der allgemeinen Völkergeschicke hineingezogen wird.

H. Hackmann (Amsterdam).

1. L. WIEGER, Folk-lore Chinois moderne. Hokienfu, Impr. de la Mission Catholique. 1909.

2. DERS., Bouddhisme Chinois. Extraits du Tripitaka, des commentaires, tracts etc. Tome I: Vinaya, Monachisme et Discipline. (Hīnayāna, véhicle inférieur.) Paris. E. Guilmoto. 1910. — Tome II: Les vies Chinoises du Buddha. 1913.

3. DERS., Taoïsme. Tome I: Bibliographie générale. (1.) Le Canon (Patrologie). (2.) Les index officiels et privés. 1911. — Tome II: Les pères du système taoïste. Lao-tzeu, Lieh-tzeu, Tchoang-tzeu. Texte revue sur les anciennes éditions taoïstes, traduit d'après les commentaires et la tradition taoïstes. 1913.

4. Dr. L. WIEGERS Moral tenets and customs in China, text in Chinese, translated and annotated by L. Davrout. With romanisation and illustrations. Ho-kien-fu. Cathol. Miss. Press. 1913.

Der Jesuitenpater Dr. Léon Wieger, Missionar in China (Hsien hsien, Präf. Hokien fu) hat seit dem Jahre 1894 unter dem Sammeltitel „Rudiments de parler et de style Chinois" eine Serie von Bänden erscheinen lassen, die die Beachtung aller gefunden haben, welche an sinologischen Studien und chinesischem Geistesleben irgend Interesse nehmen. Der großangelegte Plan weist zwei Hauptteile auf (nach Cordier, Bibl. Sin.[2] III 1697/1698).[1] Der erste Teil hat zu tun mit der Umgangssprache und ist (besonders in den ersten Bänden) mehr berechnet auf den Unterricht katholischer Missionare. (1. Bd.: Aussprache, Mechanismus der Sprache; Phraseologie. 2. Bd.: Katechesen. 3. Bd.: Predigten. 4. Bd.: Sitten und Gebräuche des Volkes. 5. Bd.: Volkserzählungen. 6. Bd.: Desgleichen.) Der zweite Teil unterweist in der Schriftsprache. Der

[1] Eine andere Einteilung wird auf der Schlußseite von Bouddh. Chin. II gegeben, nämlich in 1. Chinois parlé; 2. Chinois écrit; 3. Choses de Chine; 4. Réligions chinoises.

erste Band umfaßt die sprachliche Einführung. Danach bietet Dr. Wieger eine Reihe von Texten der Schriftsprache, die er zugleich übersetzt; zuerst drei Bände Textes historiques, weiter einen Band Textes philosophiques, dann einen Band Folklore chinois moderne, hierauf zwei Bände Bouddhisme Chinois, schließlich zwei Bände Taoïsme. Soweit sind die Veröffentlichungen bis jetzt gediehen. Beendet ist das Unternehmen damit noch nicht. (Vgl. Cordier a. a. O., Vorwort zu Folklore, S. 3 und zu Bouddh. II. S. 1.)

Über verwandte Bestrebungen, etwa Zottolis Cursus litteraturae sinicae oder Couvreurs bekannte Serie, geht Wieger bedeutend hinaus, vor allem durch den großen Raum, welchen er den historischen, buddhistischen und taoistischen Texten gewährt. Seine Arbeit wird auch wohl eine weitere Verbreitung finden als die genannten Werke, zumal da sich ein Jesuit L. Davrout (gleichfalls Missionar in China) daran gemacht hat, dem Ganzen ein englisches Gewand (in Übersetzung und Transskription) zu geben. Von dieser Umgestaltung ist bisher allerdings erst ein Band, die Moral tenets and customs in China, erschienen, entsprechend Wiegers 1894 veröffentlichten Mœurs et usages populaires. Andere Teile sollen, wie der Übersetzer in der Vorrede bemerkt, folgen „at their time".

Der Mut und Fleiß, der dazu gehört, sich an ein so weit ausgreifendes Werk, die Arbeit von Jahrzehnten, zu wagen, hat seine Anerkennung darin gefunden, daß die Pariser Akademie Anlaß genommen hat, ihrem Landsmanne für seine Bemühung den prix Stanislas Julien zu verleihen (Nov. 1905), der jährlich für die bedeutendste China betreffende Publikation erteilt wird.

Wir haben es in dieser Besprechung nicht mit dem ganzem Unternehmen Wiegers zu tun, sondern nur mit den oben aufgezählten vier Teilen. Doch schließt auch ihre Beurteilung eine Stellungnahme zu dem Plan des Ganzen ein, worüber daher einige Worte gestattet seien. Wiegers Werk zeigt gewissermaßen ein Doppelgesicht. Einmal blickt es aus auf Schulung in der chinesischen Sprache; andererseits will es tiefer in chinesisches Geistesleben und in zum Teil bisher unbekannte Literatur einführen, also der gelehrten Forschung dienen. Der Präsident der Akademie charakterisierte bei der Erteilung des erwähnten Preises diese Doppelheit richtig, wenn er sagte: „le père Wieger ne se borne pas à faire connaître aux Européens la langue chinoise telle qu'on la parle, mais apporte encore des informations curieuses et nouvelles sur les croyances populaires en Extrême Orient." Die letztere Tendenz tritt um so mehr hervor, je mehr das Werk fortschreitet. Die Materien des zweiten Teiles werden von ihr beherrscht. Einleitungen (besonders beachtenswert diejenige zu Bouddhisme I, etwa 100 Seiten lang) geben hier dem Inhalt seine wissenschaftliche Beleuchtung, führen dadurch aber auch in allerlei unerledigte wissenschaftliche Probleme hinein. Der Gesichtspunkt sprachlicher Unterweisung verliert sich dagegen gar zu sehr. Die wichtige und interessante Aufgabe z. B., eine sorgfältige sprachliche Einführung in die Diktion des Buddhismus oder des Taoismus zu geben, eine Aufgabe, so dringend erforderlich für die, welche hier sich einarbeiten wollen, ist gar nicht angerührt. Mir scheint, daß die Verbindung der zwei erwähnten Gesichtspunkte nicht ohne Nachteil für das Ganze gewesen ist. Denn auch die Wissenschaft kommt nicht eigentlich zu ihrem Rechte. Sie würde in vielen Partien eine sorgfältigere exegetische und literarkritische Durcharbeitung des Stoffes verlangen müssen. Ich werde unten bei Besprechung der Biographie des Buddha (Buddh. II) darauf zurückkommen.

Wenden wir uns den hier zu beurteilenden Bänden zu.

Folk-lore Chinois moderne enthält 222 meist kürzere Erzählungen, den chinesischen Text neben dem französischen. Die benutzten Quellen werden S. 5 und 6 angegeben, auch am Schluß jeder einzelnen Erzählung namhaft gemacht. Es sind Sammlungen vom 3. bis zum 19. nachchristl. Jahrhundert (womit die Bemerkung in den ersten Sätzen des Vorworts, die Erzählungen begännen mit dem 8. Jahrhundert n. Chr., nicht in Einklang zu bringen ist!). Den Texten geht eine Introduction vorauf (S. 7—11), die in 21 kurzen Paragraphen die „grandes lignes du système" zieht, nämlich des Volksglaubens, der in den Geschichten zum Ausdruck kommt. Dieser Glaube ist nach Wiegers Vorwort ein Konglomerat aus Néo-bouddhisme, Néo-taoïsme, Néo-confucianisme, sowie aus Vorstellungen der Uiguren, Araber, Tungusen, Mongolen, Alanen und anderer, welche mit China im Laufe der

Jahrhunderte in Berührung traten. Nähere Nachweise hierüber oder eine Verteilung der auftretenden Vorstellungen an die behaupteten beeinflussenden Faktoren sind in dem Buche aber nicht zu finden. Den Erzählungen werden nur häufig Hinweise auf die systematisierenden Paragraphen der Einleitung hinzugefügt, auch auf des Autors textes philosophiques und textes historiques. Eine kurze Table des principales matières ($2^1/_2$ S.) beschließt das Buch.

Der Bouddhisme Chinois umfaßt zwei Bände. Der erste behandelt zu fast einem Drittel (bis S. 144) einleitende und bibliographische Themata. An der Spitze steht eine Introduction générale, die mit weitestem Ausholen den Buddhismus in seine geschichtlichen Zusammenhänge stellen will (Mazdéisme, Vedisme, Brahmanisme, les Upanishad, le Vedanta, le Sāmkhya, le Joga, dann der Buddhismus und seine Entwicklung bis nach China hinein). Hieran schließt sich eine Abhandlung über das Tripiṭaka, Ausgaben und Verfasser resp. Übersetzer. Dann eine Bibliographie des Vinaya. Nun folgen die Texte selbst, chinesisch neben der französischen Übersetzung (S. 146—477). Es sind zunächst Formulare verschiedenen Aufnahmezeremoniells, dann Pātimokkha-Formulare und Verwandtes. Nicht alles ist übersetzt, häufig ist im Französischen nur der Inhalt kurz angegeben. — Der zweite Band beschäftigt sich mit der Biographie des Buddha. Ein Vorwort überblickt die wichtigsten der vorhandenen Biographien, von denen die einzig vollständige, Cheu-kia Jou-lai ying-hoa lou, zur Wiedergabe ausgewählt ist. Sie verläuft in 208 Abschnitten (S. 7—277), der chinesische Text von der französischen Übersetzung begleitet. Ein Nachtrag reproduziert die Illustrationen der chinesischen Ausgabe, die in letzterer übrigens (viel angemessener) an die einzelnen Texte gewiesen sind. Ein zweiter Nachtrag stellt Proben aus sechs anderen Buddha-Biographien zusammen (ohne Übersetzung).

Von den zwei Bänden Taoïsme enthält der erste eine bibliographie générale, nämlich eine Aufzählung des Inhalts des taoistischen „Kanons" mit kurzer Charakterisierung der Bücher und eine Anzahl offizieller Listen taoistischer Schriften, zeitlich geordnet, von der Han-Zeit bis zur Gegenwart, vervollständigt durch japanische Quellen und durch Aufzählung einer Serie populärer Traktate. Zur Einführung in den Taoismus dient eine Abhandlung (S. 9—27), welche die dogmatische und historische Entwicklung des Taoismus darlegt. — Der zweite Band vermittelt uns die Schriften des Lao tzŭ (Tao tê ching), Lieh tzŭ und Chuang tzŭ, chinesisch mit französischer Übersetzung. Vorausgeschickt sind den drei Autoren die Angaben offizieller und nichtoffizieller Indices über die Bücher (nur chinesisch angeführt). Erläuterungen sind der französischen Übersetzung nur sehr spärlich hinzugefügt, am meisten noch bei dem Tao tê ching, doch sehr summarisch, in den sog. résumés des commentaires.

Der von Davrout englisch bearbeitete Band Moral tenets and customs hat einen sehr mannigfachen Inhalt, der aber zusammengehalten wird durch den Gedanken, den Einfluß von Konfuzianismus, Buddhismus und Taoismus auf das Volksleben deutlich zu machen. Daher werden populäre Schriften dieser drei Richtungen wiedergegeben: vom Konfuzianismus das „heilige Edikt" und sechs kleinere Moraltraktate; vom Taoismus das „Buch der Belohnungen und Strafen" nebst einem ausführlichen Kommentar; vom Buddhismus das Yü li ch'ao ch'uan (das übrigens eigentlich ein taoistisches Werk ist, wenn auch mit buddhistischen Vorstellungen stark durchtränkt). Es folgt noch ein umfangreicher Abschnitt (S. 405—590), betitelt manners and customs, der in vier Kapiteln die jährlichen Feste, die Verlobungs- und Hochzeitsbräuche, verschiedene Umgangsformen und die bei Tod und Begräbnis beobachteten Sitten behandelt. Der Übersetzer hat jedem Kapitel dieses Bandes einen Abschnitt Anmerkungen hinzugefügt, in denen auch allerlei weitere Literatur genannt wird. Dem chinesischen Texte ist außer der Übersetzung noch die Transskription beigegeben. Die Sprache dieses Bandes ist der nördliche Mandarindialekt. (Man erinnere sich, daß dieser Band in den ersten Teil des Wiegerschen Gesamtwerkes gehört.) Auch das „heilige Edikt" ist in diesen Dialekt übertragen.

Soviel über den Inhalt der Bände.

Bei der Beurteilung des Geleisteten wird man billigerweise die Beanstandung von allerlei einzelnem, zu der ein so weit verzweigter Stoff natürlich vielfachen Anlaß gibt, zurückstellen hinter den großen, das Ganze umfassenden Gesichtspunkten. Wichtig sind vor

allem die Fragen der Übersetzung sowie der Auswahl und der Wiedergabe des Stoffes. In der Zusammenbringung des reichen Materials liegt unfraglich ein starkes Verdienst Wiegers. Es ist hier vieles bequem und allgemein zugänglich geworden, was sonst nur wenigen bekannt war (so die buddhistischen Texte), einiges darf sogar als vollkommnes Neugut der Wissenschaft gelten, und zwar sehr wichtiges (der taoistische Kanon). Als Ausdruck des buddhistisch gefärbten Volksglaubens hätte ich in Manners and customs gern noch andere Schriften vorgelegt gesehen als das Yü li ch'ao ch'uan, das ich vielmehr als Beispiel des modifizierten Taoismus gewählt hätte. Ausgesuchte Abschnitte des ungemein gern gelesenen Hsi yu chi (西 遊 記), ferner das Lung hsü ching t'u wên (龍 舒 淨 土 文) würden vielleicht den populären Buddhismus in China treffender charakterisieren. (Das letztere Werk ist freilich nicht im Mandarindialekt geschrieben, aber es hätte dahin übertragen werden können.) Über die Wahl der Stoffe in den Bänden Bouddhisme und Taoïsme läßt sich noch nicht urteilen, da hier noch allerlei Weiteres zu erwarten steht. Gerade bei diesen Texten aber möchte es nicht überflüssig sein, darauf hinzuweisen, daß hinter der Gestalt des Textes, welche Wieger wiedergibt, noch mancherlei verborgene Schwierigkeiten lauern, welche die weitere textkritische Arbeit wird angreifen müssen. So in der Biographie des Buddha, welche den größten Teil von Bouddhisme II einnimmt. Als die einzige vollständige Lebensbeschreibung des Buddha ist diese Schrift für den chinesischen Buddhismus von großer Bedeutung, obwohl sie spät verfaßt (d. h. kompiliert) ist. Man wird ihr bei der Erforschung der Buddhalegende neben den vielen übersetzten Teilbiographien besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Dabei aber werden zunächst Textfragen zu erledigen sein, die Wieger völlig übergangen hat. Denn der Text, welchen Wieger uns hier vorgelegt, ist nur eine Rezension neben anderen, ohne daß dies erwähnt wird. Ref. fand im Sommer 1911 auf dem Wutaishan in der Klosterbibliothek des Klosters Nan shan ssŭ (Nan shan chi lo ssŭ) ein Exemplar des Shih-chia Ju-lai ying hua lu, welches in Text und Anordnung viel Abweichungen von Wiegers Vorlage bietet. Obwohl auch hier schließlich 208 Abschnitte herauskommen, sind die Teilungen sowie die Überschriften oft anders (Wiegers Nr. 3 z. B., dessen Inhalt deutlich aus zwei Erzählungen besteht, bildet in dem Texte vom Wutaishan zwei Kapitel, während Wiegers Nr. 2 völlig fehlt; Wiegers Nr. 14 ist in der Wutaishan-Rezension wesentlich länger, ebenso Nr. 17; Wiegers Nr. 19 umfaßt 2 Kapitel der andern Rezension usw.). Auch im Wortlaut vieler Stellen variieren die beiden Ausgaben beträchtlich. Man wird also in der wissenschaftlichen Verwendung von Wiegers Buddhabiographie vorsichtig sein müssen, so lange das Verhältnis so verschiedener Gestalten des Textes nicht ins klare gebracht ist.

Was die Übersetzung in den mir vorliegenden Bänden angeht, so ist gegen die der Moral tenets and customs, wie mir scheint, nichts einzuwenden. Die übrigen Bände muß ich aber als zu frei, vielfach geradezu unrichtig übersetzt bezeichnen. Um dies Urteil wenigstens in Kürze zu begründen, greife ich aus den Belegen, welche ich mir notiert habe, einige beliebige heraus.

Folklore S. 50/51 (Nr. 17): die Worte „les constellations s'y laissèrent prendre. L'enfant vécut. Quand le temps fut venu —" (Reihe 6—8 unten) sind ohne alle Unterlage im chinesischen Texte frei zugefügt. Ferner: für „il lui en était né plusieurs, mais ils étaient tous morts en bas âge (Nr. 17 Zeile 3/4) sollte es einfach heißen: „so oft ihm welche geboren waren, waren sie gestorben". Ebenso: „et défendit de l'appeler autrement que la petite Septième" (Zeile 14/15 derselben Erzählung) heißt einfach: „und benannte sie die kleine Siebente". Der Schluß der Erzählung (auf S. 51) lautet nach dem Chinesischen: „als der Sohn der Frau erwachsen war und den Studien oblag, erzeugte er zwei Enkel, die männliche Namen empfingen. Darauf starben die Enkel. Hiernach wurden alle Enkel, die geboren wurden, als Mädchen aufgezogen, und der Familienfortgang gedieh vorzüglich". Statt dessen schreibt Wieger: Ce couple travesti eut d'abord deux petits garcons. Oubliant la prédiction de l'astrologue, que la fatalité durera deux générations, on leur donna des noms de garçons. Ils moururent tous deux en bas âge. Alors on fit pour les suivants, comme on avait fait pour leur père; on les travestit en jeunes filles, qu'on maria à de faux garçons. Les constellations n'y virent derechef que du feu. Cette famille fut ainsi sauvée de l'extintion". Abgesehen von den völlig willkürlichen

Zusätzen und Auslassungen ist hier auch sachlich ein Irrtum begangen, da es sich um Enkel, nicht Söhne handelt. — Folklore S. 221 (Nr. 117) werden die Helden der Erzählung bezeichnet als „Li-fansie et son ami Tcheoumoumenn, jeunes lettrés", während der chinesische Texte sagt: „Li Fan-shieh pflegte zu der Zeit, als er noch nicht graduiert war, mit Chou Mu-mên und anderen" (durch die Planchette zu befragen). Der in derselben Erzählung auftretende Geist Hao Ching sagt bei Wieger von sich selbst: J'ai rang de génie de lieu. Im chinesischen Texte steht davon auch nicht ein Wort. Ebensowenig hat der Zusatz einige Reihen weiter: „Le pinceau répondait à tout avec précision. Toutes les dates, qu'il indiqua se trouvèrent exactes. Toutes les prescriptions qu'il formula furent salutaires", — irgendeine Unterlage im Texte. — Ähnliche Behandlungen des chinesischen Wortlauts ließen sich fast auf jeder Seite des Bandes Folklore nachweisen. Fast noch ärger ist es in der Buddhabiographie (Buddh. Bd. II). Hier hätte bei der Eigenart und Schwierigkeit der buddhistischen Termini gerade so genau wir irgendmöglich übersetzt werden sollen. Aber eine vage Umschreibung verwischt oft alle Bestimmtheit des Ausdrucks, und eine Auslassung hilft über eine schwierige Stelle hinweg, ohne daß der Übersetzer etwas von Auslassung andeutet. So findet sich gleich im ersten Abschnitt (chinesischer Text Reihe 4 „fu pên . . ." bis Reihe 5 „pu k'o ssŭ i") ein wichtiger erklärender Passus, den Wieger vollständig ausläßt, der sich allerdings an seine völlig die Pointen verfehlende Übersetzung des eben Vorhergehenden gar nicht anschließen ließ. Der Passus lautet: „Sein Wesen, das bedeutet den dharmakâya; die Ausprägung, das bedeutet die „acht Merkmale". Die acht Merkmale gehen hervor aus dem dharmakâya; durch die acht Merkmale wird der dharmakâya offenbar. Wesen und Ausprägung aber gehören in einer unergründlichen und unbeschreiblichen Weise zusammen." Über dharmakâya sehe man Eitel, Handbook s. v. trikâya. Die „acht Merkmale" sind ein buddhistischer Terminus, der acht Phasen der menschlichen Erscheinung des Buddha umfaßt, das Herabkommen vom Tushita-Himmel, das Eingehen in den Mutterleib, das Weilen in demselben, die Geburt, das Verlassen der Heimat, das Überwinden des Mâra, das Erkennen des Pfades, die Verkündigung der Lehre, das Eingehen in das Nirvâna. (Vgl. 重訂教乘法數, chüen VIII, S. 6). — In Erzählung 3 (Bouddh. II, S. 8 und 9) läßt Wieger die Bemerkung unübersetzt, daß der Bodhisattva, als er die heterodoxen Lehrer überwand, einen Preis an Geld davontrug (i yin ch'ien shang chih), obwohl dies Geld im Fortgang der Erzählung von Wichtigkeit wird, da er damit die Blumen kaufen kann. — Es sei genug an den Beispielen, die sich ins Endlose vermehren ließen. Manche „Übersetzungen" ganzer Kapitel sind nicht viel mehr als Inhaltsandeutungen. Wer den chinesischen Text nicht selbst zu lesen vermag, dem wird Wiegers Übersetzung ein sehr unsicherer Führer sein.

Noch einige Einzelheiten. Warum läuft die Ordnung der Reihen des chinesischen Textes in Moral Tenets von links nach rechts, in den anderen Bänden von rechts nach links? Letzteres ist entschieden richtiger. Die buddhistischen und Folklore-Texte hätten ebensowohl wie die taoistischen interpungiert und Namen als solche kenntlich gemacht werden sollen. Vielerlei Unstimmigkeiten (wie selbst auf den Titelblättern Bouddhisme und Buddhisme, Bouddha und Buddha, Sienhsien und Hienhien) sollten in einer Neuauflage ausgeglichen werden. Daß auf die europäischen Vorgänger in der Bearbeitung der verschiedenen Gebiete gar nicht hingewiesen ist, berührt (besonders bei den Übersetzungen des Taoismus) als ein Mangel. Davrout in seiner englischen Bearbeitung hat diese Lücke auszufüllen gesucht. Doch haben seine Literaturangaben etwas sehr zufällig Bestimmtes. Plänckner verdient unter den Übersetzern des Tao tê ching keinen Platz mehr, dagegen wären andere sehr zu erwähnen gewesen, z. B. Grill und Wilhelm. — Der Druck könnte an vielen Stellen schärfer und sauberer sein. Die Blumenornamente in den Bänden Bouddhisme tragen nicht zur Verschönerung bei. Die Illustrationen in Moral tenets sind gewiß vielfach recht nützlich zur Veranschaulichung, doch sind sie zuweilen nicht deutlich genug (S. 40, 44, 240), und die Unterschriften treffen nicht immer zu. So giebt die Abbildung S. 342 nicht den Buddha mit „Maudgalyayana" und „Sariputra" wieder, sondern die Kwanyin mit Puhsien und Wenshu; die Darstellung S. 332 ist nicht ein „P'u-sa" (also Bodhisattva), sondern der Buddha (Fo-yie) mit den Schülern Kâshiapa und Ânanda; Abbildung

S. 343 ist nicht allgemein The wheel of metempsychosis, sondern die Darstellung speziell der sechs Wiedergeburten auf der Erde. Für die bildliche Wiedergabe der acht Hsien (S. 324ff.) sind recht unglückliche Vorlagen gewählt; die chinesische Kunst kennt viel edlere Repräsentationen.

Allen Aussetzungen gegenüber, die ich zu machen gezwungen war, möchte ich doch zum Abschluß noch einmal betonen, daß wir es in Wiegers Werk mit einer sehr bedeutenden und, wenn vorsichtig benutzt, ungemein nützlichen Leistung zu tun haben, die in dem Entwicklungsgange der Kenntnisse von China immer ihre Spur lassen wird.

H. Hackmann (Amsterdam).

C. J. BALL, CHINESE AND SUMERIAN. 4°. XXIII und 151 S., mit einer Liste archaischer chinesischer (ku wên) und sumerischer Schriftzeichen. Oxford, University Press und London, Humphrey Milford 1913.

Der Verfasser behandelt, und zwar — wie gleich im voraus bemerkt sei — in durchaus ernster und wissenschaftlicher Weise, ein Problem, das auch die ältere Sinologie bereits mehrfach beschäftigt hat, aber bisher noch wenig geklärt worden ist. Im Jahre 1884 lenkte der Engländer T. G. Pinches in einem Aufsatze des Journal of the Royal Asiatic Society (Bd. XVI, S. 301 ff.) die Aufmerksamkeit auf die Sprachen der vorsemitischen Bewohner Mesopotamiens, der Sumerer oder Akkadier, und stellte dabei die Behauptung auf, daß diese Sprachen in den keilförmigen Schriftzeichen der erhaltenen bilingualen babylonischen und assyrischen Inschriften wiedergegeben seien. In einer späteren Arbeit (*Sumerian or Cryptography* im J. R. A. S. 1900, S. 75 ff.) legte dann Pinches dar, daß jene Sumerer die eigentlichen Schöpfer der babylonischen Zivilisation gewesen wären, daß sie später in den semitischen Einwanderern aufgegangen seien, ihre Sprachen aber, nicht-semitische Idiome (wenigstens zwei), sich mit denen der letzteren gegenseitig durchdrungen hätten. Der etwas zu phantasievolle Terrien de Lacouperie bemühte sich mit viel Eifer, aber weniger Erfolg, in seinen Arbeiten der achtziger und neunziger Jahre, die er dann 1894 in seinem Buche *Western Origin of the Early Chinese Civilisation from 2300 B. C. to 200 A. D.* zusammenfaßte, den Nachweis zu erbringen, daß die Chinesen aus den Euphrat-Ländern in ihre Wohnsitze im nordwestlichen China eingewandert seien und somit ursprünglich Teile jener alten sumerischen Völker gebildet haben müßten. Der verstorbene Sinologe Edkins, der auch vor den gewagtesten Theorien und besonders Etymologien nicht zurückschreckte, nahm den Faden mit Begeisterung auf, und in seinem Aufsatze *Accadian Origin of Chinese Writing* (China Review Bd. XXII, S. 765ff.) sah er die Herkunft nicht bloß der chinesischen Schrift, sondern auch der chinesischen Chronologie, Astronomie, Metallurgie, ja sogar der Sittenlehre und der Regierungsform ganz oder teilweise aus dem Westen als eine nicht mehr wegzuleugnende Tatsache an. Etwas später kam er auf Grund seiner Etymologien (*The Sumerian Vocabulary*, China Review Bd. XXV, S. 37 f.) sogar zu der Überzeugung, daß „die Chinesen und die alten Babylonier ein und dieselbe Sprache gesprochen hätten".

Auch De Harlez trug in seiner Besprechung von T. de Lacouperie's Buche (Journ. Asiat. 1894, II, S. 375 ff.) keine Bedenken, zu erklären, daß „die Beziehungen zwischen den Sitten, Bräuchen, Schriftsystemen usw. der ersten Chinesen und denen der akkado-elamo-chaldäischen Völker Mittel-Asiens unbestreitbar seien", und daß „die Legende von den autochthonen Chinesen nunmehr ihr Ende gefunden habe".

Ball, auf dessen Autorität sich Edkins vorzugsweise berief, nimmt jetzt dieselbe Frage nach der Verwandtschaft der sumerischen und chinesischen Schrift und Sprache wieder auf, aber in wesentlich vorsichtigerer Weise, als die beiden stürmischen Sinologen. In der Einleitung legt er zunächst das Wesen der sumerischen Schrift mit Hilfe der Analyse mehrerer Schriftzeichen dar, dann stellt er in einer Reihe von Einzeluntersuchungen die chinesischen und sumerischen Schriftzeichen, ihre Bilder, Bedeutung, Entwicklung und Laute einander gegenüber und gibt eine umfangreiche Liste sumerischer und entsprechender chinesischer Wörter, die er im Laufe der Jahre gesammelt hat. Eine Schrifttafel mit 108 Bildern der chinesischen archaischen Schriftform (*ku wên*) und der ältesten sumerischen Linienschrift,

aus der sich später erst die Keilschrift entwickelt hat, macht den Schluß des Werkes.

Man mag der Frage des Verhältnisses zwischen Sumerern und Chinesen mit dem größten Mißtrauen gegenüberstehen, man mag auch von Ball's Etymologien viele als willkürlich ohne weiteres verwerfen, an manchen Tatsachen wird die Sinologie, wenn sie nicht die urgeschichtliche Forschung überhaupt ablehnen will, dennoch nicht mehr vorbeigehen können. Daß die Schriftsysteme beider Völker aus Abbildungen der zu bezeichnenden Gegenstände hervorgegangen sind, würde noch nichts beweisen, wenn dagegen diese Systeme auch im Zustande einer weiter fortgeschrittenen Entwicklung — und sie müssen über den Rahmen der einfachen rohen Abzeichnung schon in sehr früher Zeit hinausgewachsen sein — so grundsätzliche Übereinstimmungen aufweisen, wie Ball sie anführt, so gibt diese Tatsache zu denken. Wir lernen z. B. aus den Darlegungen des Verfassers, daß man im Sumerischen die ursprünglichen Zeichen allmählich durch Ideen-Verbindung auch zur Bezeichnung anderer Dinge verwendete, indem man ihnen weitere Bestandteile zusetzte. So wurde das Zeichen für „Netzwerk" durch Hinzufügung eines Striches am unteren Ende zum Zeichen für „Haus", das aus Matten und Flechtwerk hergestellt war. Auf diese Weise bildeten sich gewisse sinnangebende Elemente in den Zeichen, aus denen dann — wenigstens in China — das System der „Klassenhäupter" oder „Radikale" (nicht die heutigen 214 „Radikale") hervorging. So haben im Sumerischen die Zeichen für „Kamel" und für „Maultier" das Zeichen für „Pferd" und „Esel" als sinnangebendes Element bei sich, ebenso die Zeichen für „Löwe", „Panther" und „Wolf" das Zeichen für „Hund". Jeder Anfänger im Chinesischen weiß, daß hier nicht bloß dasselbe System in der Schrift herrscht, sondern daß in diesen Beispielen sogar der gleiche Radikal die gleichen neuen Begriffe bildet. Unsere Überraschung wird nicht geringer, wenn wir beobachten, daß die sumerischen Schriftzeichen später in den semitischen Sprachen von Babylon und Assyrien genau dieselbe Rolle gespielt haben, wie die chinesischen in anderen Sprachen Ostasiens, vor allem im Japanischen. Man weiß, daß ein chinesisches Schriftzeichen von einem Japaner entweder als Bild angesehen werden kann und dann als das betreffende Wort in seiner Sprache gilt, oder daß es, später in verkürzter Form (*Kana*), rein phonetisch und ohne Rücksicht auf seine Bedeutung zur Darstellung einer Silbe verwendet wird. Ebenso erscheint das sumerische Schriftzeichen in den semitischen Sprachen sowohl als phonetische Silbenbezeichnung — und das ist das gewöhnliche —, wie als ideographische Darstellung eines Wortes. Dieser Parallelismus ist zwar kein beweisendes Moment für einen gemeinsamen Ursprung, aber er ist interessant für die Gleichartigkeit der Entwicklung zweier gleicher Bilderschrift-Systeme zur Silben- und Lautschrift hinüber. In welchem Maße den Bilderzeichen selbst in beiden Systemen die gleichen Vorstellungen zugrunde liegen, und wieweit dementsprechend die Ähnlichkeit in der Form geht, ersieht man aus Ball's vergleichender Schrifttafel. Selbstverständlich befindet sich hier der Verfasser auf schwankendem Boden, denn die Deutung der primitiven Zeichen, auch wenn wir ihre älteste Form kennen — und wieweit das bei den sumerischen der Fall ist, weiß ich nicht —, wird immer nur mit Hilfe der tastenden Phantasie möglich sein, weil wir die Lebensgewohnheiten und die Kulturformen jener uralten Völker zu wenig kennen, und somit für uns kein sichrer Pfad in ihre Vorstellungswelt hinüberführt. Ball hat sich hinsichtlich des Chinesischen an Edkins' *Introduction to the Study of the Chinese Characters* und Chalmers' *Account of the Structure of Chinese Characters* gehalten, die beide auf das *Schuo wên* zurückgehen. Es ist auffallend, daß er nicht die seit 1899 in Honan gefundenen Knochen und Schildkrötenschalen herangezogen hat, die mit archaischen Schriftzeichen hauptsächlich zu Wahrsagezwecken bedeckt und durch mehrere Veröffentlichungen auch schon zum Teil zugänglich gemacht sind[1]. Diese Schalen entstammen

[1] Eine große Zahl dieser Schalen ist zuerst im Jahre 1903 von einem chinesische Archäologen namens Liu T'ie-yün 劉鐵雲 in Abreibungen wiedergegeben worden in einem *T'ie-yün t'sang kuei* 鐵雲藏龜 betitelten Werke, das sich in der Bibliothek des Seminars für Sprache und Kultur Chinas zu Hamburg befindet. In das Abendland drang die erste, allerdings recht unvollkommene Kunde von den Entdeckungen durch den vor kurzem verstorbenen amerikanischen Missionar Frank H. Chalfant, der im Jahre 1906 in seinem Buche *Early Chinese Writing* (Memoirs of the Carnegie Museum Bd. IV, Nr. 1) im letzten der vier Teile einige Exemplare von den

der Schang- oder Yin- und der Tschou-Dynastie, und zwar meist dem Anfang des 12. Jahrhunderts v. Chr., sie sind also die ältesten chinesischen Schriftdenkmäler, die wir bisher besitzen. Wir sind zwar trotz der vortrefflichen Arbeiten des chinesischen Gelehrten Lo Tschen-yü 羅振玉 von einer vollständigen Entzifferung und Erklärung der Aufschriften noch ein gutes Stück entfernt, aber für die Geschichte der chinesischen Schrift leisten sie jetzt schon wichtige Dienste, und vielleicht bringen weitere Grabungen noch ältere Schalen ans Licht.

Mit größeren Bedenken als der Schriftvergleichung stehe ich den Laut-Etymologien sumerischer und chinesischer Wörter gegenüber, obwohl Ball's „Vergleichendes Wörterbuch" unzweifelhaft viel Merkwürdiges enthält. Wenn z. B. *mu* oder *mu-g* im Sumerischen „Baum" heißt gegenüber altem *muk* 木 im Chinesischen, *ud* „Sonne" gegenüber *jit* 日, *itu* „Mond" gegenüber *yüet* 月, *par* „weiß" gegenüber *pak* 白 und vieles andere, und wenn dann auch die betreffenden Zeichen eine unverkennbare Ähnlichkeit aufweisen, so scheinen hier doch Fingerzeige gegeben zu sein, die nicht mehr übersehen werden dürfen. Allerdings darf dabei ein wildes Etymologisieren nach Edkins' Vorbilde nicht einreißen. Wenn z. B. Ball für 女 einen alten Laut *nok* oder *lok* (*lü* für *nü* kommt dialektisch vor) annimmt, um es mit sumerischem *rag* oder *lag* zusammen zu bringen, oder für 子 einen alten Laut *tak* oder *tik* (unter Berufung auf Edkins), weil das sumerische *tur* oder *shir* es verlangt, so geht das nicht an: gutturale Auslaute sind für beide Zeichen nicht nachweisbar. Auch Etymologien wie chines. 河 *ho* = mongol. *gol* und = sumer. *g'al* „fließen", das dann wieder mit chines. 适 *kuat* oder *kual* „eilen" zusammengestellt wird, oder chines. 火 *huo* = mongol. *gal* = sumer. *gaz* oder *gar* u. ä., die eine Verwandtschaft des Chinesischen und Mongolischen in willkürlicher Weise annehmen, haben nichts Überzeugendes. Ball ist auch sonst durch seine Gewährsmänner Morrison und Edkins auf Abwege geführt worden: so, wenn er (S. 15) unter Berufung auf den ersteren von „Pao-schi, einem Gelehrten, der unter Tsch'êng wang, dem zweiten Herrscher der Tschou-Dynastie (1115 v. Chr.), blühte", erzählt, daß er „als der Vater der Schrift angesehen würde, und daß sein Werk mit dem Titel *Lio schu* eine Richtschnur gewesen sei, auf die sich alle folgenden Geschlechter bezogen hätten". Tatsächlich war *Pao schi* 保氏 ein Amtstitel im Tschou-Staate: der Pao schi (vermutlich waren es mehrere) unterrichtete die Söhne der Fürsten in den sechs Klassen der Schriftzeichen, *lio schu* 六書 (s. Biot, *Le Tcheou-li* I, 296 f.), aber einen Gelehrten dieses Namens oder ein Werk mit diesem Titel hat es nie gegeben.

Indessen können solche und ähnliche Mißverständnisse dem großen Grundgedanken des Verfassers schließlich nicht viel Eintrag tun. Dieser Grundgedanke ist die Überzeugung, daß Chinesen und Sumerer irgendwann und irgendwo einmal in Beziehungen gestanden haben müssen. Aus gewissen Schriftzeichen, die auf Bergwohnungen hindeuten und in den Niederungen Mesopotamiens nicht entstanden sein können, glaubt Ball schließen zu sollen, daß die Sumerer von „irgendwo in den Hochländern Mittel-Asiens" nach Babylon eingewandert seien, und

---

Schalen abbildete. Bald danach aber nahm sich der obengenannte Lo Tschen-yü der neuen Funde an und untersuchte in einer Arbeit, die den Titel *Yin Schang tschen pu wên tsĕ k'ao* 殷商貞卜文字考 d. h. „Untersuchungen über die Wahrsage-Inschriften der Yin- oder Schang-Dynastie" führte und im Jahre 1910 in Peking erschien, zunächst die Art der Verwendung der Schildkrötenschalen für Wahrsagezwecke. (Eine kurze Übersicht über den Inhalt hat Chavannes im Journal Asiatique 1911, I, 127 ff. gegeben.) Eine umfangreiche Darstellung und Beschreibung von mehreren tausend Schalen unternimmt Lo Tschen-yü jetzt in einem Werke mit dem Titel *Yin hü schu k'i* 殷墟書契 d. h. „Schrift-Schnitte von ehemaligen Stätten der Yin-Dynastie", das in der zu Peking gedruckten Sammlung *Kuo hio t'sung k'an* 國學叢刊 d. h. „Gesammelte Werke der nationalen Wissenschaft" erscheint. (Auch die beiden Arbeiten Lo Tschen-yü's befinden sich in der Bibliothek des Hamburger Seminars.) Der englische Sinologe L. C. Hopkins hat den Knochen und Schalen zwei Studien, im J. R. A. S. 1911, S. 1011 ff. (*Chinese Writing in the Chou-Dynasty in the Light of Recent Discoveries*) und 1912 S. 1021 ff. (*A. Funeral Elegy and a Family Tree Inscribed on Bone*), gewidmet, in denen er berechtigte Zweifel erhebt, ob nicht die Inschriften ganz verschiedenen Zeitaltern angehören, also nicht bloß der Schang-, sondern auch der Tschou-Dynastie, zum Teil sogar dem 6. Jahrhundert v. Chr. Eine zusammenfassende Arbeit, die noch weitere Literatur angibt, hat *Anna Bernhardi* unter dem Titel *Frühgeschichtliche Orakelknochen aus China* im Baessler-Archiv Bd. IV (1913) S. 14 ff. veröffentlicht.

er nimmt weiter an, daß sie, „erheblich früher als 4000 v. Chr." (S. X Anm.) in jenen Berglandschaften mit den Chinesen zusammengewohnt haben und dann nach Südwesten abgewandert seien, während die letzteren ihren Weg nach Südosten, in das heutige nordwestliche China, genommen hätten. Auf die Frage einer Stammesverwandtschaft geht er nicht ein, doch sei hier daran erinnert, daß Pinches in seinem obenerwähnten Aufsatze von 1900 mehrere in Chaldäa gefundene Skulpturenköpfe abbildet (Fig. 13 und 14), in denen er chinesische Züge, namentlich die geschlitzten Augen, zu erkennen meint. Der wissenschaftlichen Sinologie ist es bekanntlich bisher nicht gelungen, in der chinesischen Literatur und Archäologie auch nur den Schatten einer Überlieferung von einer solchen Einwanderung des chinesischen Urstammes aus dem Nordwesten aufzufinden, aber ein schlüssiger Beweis ist ein solches Negativum natürlich auch nicht. Daß die geschichtliche Überlieferung des hohen Altertums in China spätestens von den Staatsmännern und „Heiligen" der Tschou-Zeit (nicht zum wenigsten von Tschou kung und Konfuzius) systematisch nach bestimmten Zwecken in Rücksicht auf die staatliche Theokratie sehr stark „beeinflußt" worden ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Wäre es nicht denkbar, daß solche Tendenzen auch das Auslöschen jeglicher Erinnerung an die Herkunft aus Ländern der „Barbaren" nötig gemacht hätten? Der Erfolg ist jedenfalls vollkommen gewesen. Es wird eine wichtige, aber sehr schwere Aufgabe der sinologischen Geschichtsforschung sein, in diese von klugen Staats- und Kulturgründern errichtete Wand eine Bresche zu schlagen, damit wir einen Ausblick erhalten auf das, was die Chinesen wirklich einst waren, ehe sie in das Kultursystem hineingezwängt wurden, das sicherlich auf chinesischem Boden entstanden ist. Dabei wird man vor großen Zeiträumen nicht zurückschrecken dürfen, denn die Kulturentwicklung, die unter den ersten Tschou-Kaisern schon zu einem gewissen Abschluß kam, muß viele Jahrhunderte vorher durchlaufen haben. Seitdem uns der französische sinologisch geschulte Astronom Léopold de Saussure in seinen bahnbrechenden Untersuchungen[1] gezeigt hat, daß die Chinesen um die Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. bereits im Besitze „einer wahrhaft gelehrten, methodischen, mit Instrumenten ausgerüsteten Astronomie" gewesen sein müssen, die sie in den Stand setzte, das System der „Mond-Stationen" zu schaffen (T'oung Pao 1909, S. 140), daß sie vorher eine weit einfachere, primitivere Anschauung vom Sternhimmel hatten, die sich im wesentlichen an die Sternbilder des Skorpion und Orion heftete, und daß es einer langen Entwicklung bedurfte, bis jener hohe Stand des 3. Jahrtausends erreicht werden konnte, seitdem wissen wir, daß wir für die chinesische Urgeschichte mit Zeiträumen zu rechnen haben, in denen die legendenhaften Herrscherreihen der einheimischen Überlieferung reichlich Platz finden. L. de Saussure hat die Zuverlässigkeit der ältesten Teile des *Schu-king* wieder zu Ehren gebracht, wie denn überhaupt die Zeiten vorüber sind, wo eine allzu zweifelsüchtige Wissenschaft jede mit Legenden ausgeschmückte Überlieferung in Bausch und Bogen als wertlos verwarf. Die chinesischen Aufzeichnungen werden geschichtliche Wahrheiten genug bergen; es handelt sich nur darum, wieder zu einer richtigen Auslegung zu gelangen und von den entstellenden Deutungen frei zu kommen, die ein politisches Gelehrtentum darauf getürmt hat. Vielleicht fällt dann auch noch einmal ein Lichtstrahl auf die Herkunft der Chinesen; das Werk von Ball würde dabei unschätzbare Dienste leisten.

O. Franke (Hamburg).

[1] *Le texte astronomique du Yao-tien* in T'oung Pao 1907, S. 301 ff. u. 559 ff. *Les origines de l'astronomie chinoise*, ebenda 1909, S. 121 ff., 255 ff.; 1910, S. 221 ff., 457 ff., 583 ff.; 1911, S. 347 ff.; 1913, S. 387 ff.

RELIGIONEN UND HEILIGE SCHRIFTEN. Von H. HACKMANN, ord. Professor der Religionsgeschichte an der Universität Amsterdam. Berlin 1914. Verlag von Karl Curtius. 43 S.

Es ist die Amsterdamer Antrittsvorlesung Hackmanns, die durch vorliegende Publikation weiteren Kreisen zugänglich gemacht ist. Das Thema für sie hätte der Autor glücklicher nicht wählen können. Es bot ihm die beste Gelegenheit, sein eigenes Zuhausesein auf dem aus-

gedehnten Gebiete der allgemeinen Religionsgeschichte, in das die studierende Jugend einzuführen er berufen ward, an den Tag zu legen. Die kleine Schrift bietet dem Leser auf 40 Seiten in nuce, was seinerzeit Leblois in der breiten Ausführung seiner sieben starken Buchbände vorgelegt. Als Religionen, die sich des Besitzes heiliger kanonischer Schriften berühmen können, kommen dem Verfasser in Betracht: Buddhismus, Christentum, Judentum, Islam, Brahmanismus und Hinduismus, Zoroastrianismus, Jainismus, Taoismus, dazu von weniger bedeutenden noch die Religion der Sikh und das Mormonentum. Was die Chinesen anlangt, konstatiert bekanntlich Grube, daß es bei ihnen schlechterdings nichts gebe, was den heiligen Schriften anderer Völker an die Seite gestellt zu werden verdiene. Diesbezüglich ist Hackmanns Stellung, wennschon auch er die Klassiker als religiöse Urkunden im eigentlichen Sinne nicht will gelten lassen, doch — und das m. E. mit Recht — weniger entschieden (s. S. 7, 10 f., 12, Anm. 27). Führt der Verfasser im 1. Teile der Vorlesung die Ursachen auf, die zum Entstehen heiliger Schriften führten, so geht er im 2. Teile der Frage nach, wie das Dasein heiliger Schriften dann weiterhin den Charakter der Buchreligionen beeinflußt hat, umsichtig dabei beides, die günstigen wie die ungünstigen Wirkungen, aufweisend. Auch solch letztere sind ja nicht zu verkennen. Nicht eben gegenwärtig ist dem Verfasser wohl die einschlägige Abhandlung von H. Holtzmann, Buchreligion und Schriftauslegung, gewesen. Ihre gelegentliche Zitierung in der gedruckten Vorlesung hätte gut dazu diensam sein können, diese gediegene Studie vor dem Vergessenwerden zu bewahren. Zu Einzelausstellungen gibt Hackmann keinen Anlaß. Von den paar Fragezeichen, die ich mir zu eigenem Weiterüberlegen an den Rand gemacht, sei nur das eine auf S. 13 verlautbart, wo zu lesen steht, Mohammed selbst habe wahrscheinlich weder lesen noch schreiben können. In diesem Sinne hat außer vielen anderen z. B. auch Max Müller in der zwanzigsten, „Die heiligen Bücher" betitelten Vorlesung seiner Gifford Lectures über Natürliche Religion sich ausgesprochen. Von neueren Autoren, die in diesem strittigen Punkte *entgegengesetzter* Meinung sind, sind mir augenblicklich zur Hand: Grimme, Mohammed 2. Tl. (1895), S. 3 ff.; Nuesch in ZMR 1910, S. 118; Michael Jan de Goeje in „Die orientalischen Literaturen" (Kultur der Gegenwart), S. 147.

Hans Haas (Leipzig).

CARL EINSTEIN: NEGERPLASTIK. Mit 119 Abbildungen. Verlag der weißen Bücher. Leipzig. 1915. —

Eine Anzeige dieses Buches in der Ostasiatischen Zeitschrift rechtfertigt sich aus zwei Gesichtspunkten. Einmal besteht ohne Zweifel eine nicht uninteressante Analogie zwischen der Entdeckung der Negerplastik im Rahmen der Bestrebungen einer jungen französischen Künstlergruppe und der ersten Begeisterung für Japan im Kreise der impressionistischen Maler, zum anderen lassen sich Fragen der Methode nachprüfen, da auch hier ein der europäischen Kunst ursprünglich fremdes Material vorliegt, das mit Hilfe unserer Begriffe unseren Anschauungsformen zugänglich zu machen ist.

Den ersten Gesichtspunkt eingehender zu erörtern, ist hier nicht der Ort. Es genügt der Hinweis darauf, daß alle Bedenken, die gegen die jüngste malerische Entwicklung überhaupt geäußert wurden, auch auf ihr Verhältnis zur Negerkunst zutreffen. Das Wissen und das Wollen stehen stark im Vordergrund. Es fehlt der Grad von Naivetät, den Maler wie Manet und Degas besaßen. Aber andererseits läßt sich doch auch die innere Logik des Evolutionsprozesses, wie immer man sich zu seinen Ergebnissen stellen mag, nicht durchaus leugnen, und auf dieser Linie war auch die Entdeckung der Negerkunst nicht lediglich eine gewollte und ist nicht allein als Resultat einer Überbildung zu erklären, sondern im Zusammenhang der künstlerischen Ereignisse ergab sie sich mit einiger Notwendigkeit.

Wenn nun einer der literarischen Vertreter der jüngsten Richtungen sich um eine ästhetische Grundlegung der Negerplastik bemüht, so ist im vorhinein damit zu rechnen, daß die esoterische Sprache der Kubistenbücher auch hier den Eingang erschwert. Immerhin wird man weder durch die Gesundbeterattitüden Kandinskys, noch durch die dogmenhaften Rätselworte Max Raphaels, der ein Buch „Von Manet zu Picasso" geschrieben hat, erschreckt, und in einiger Umschreibung durch weniger gewohnte Terminologie findet man bei Einstein doch die gangbaren Begriffe der Kunstwissenschaft, die eine Verständigung gestatten.

Das Unternehmen einer Deutung der Negerkunst stellte vor die Frage: Historie oder Systematik. Für beide Formen der Behandlung war noch kaum irgendeine Grundlage geschaffen. Der Verfasser mußte sich notgedrungen für die zweite entscheiden, da ihm als Material nichts anderes vorlag als eine gewisse Anzahl von Kunstwerken, über deren zeitliche und örtliche Provenienz ihm oft nicht einmal die notdürftigsten Daten zur Verfügung standen. Bringt man das Resultat des Buches, dessen literarischer Teil übrigens nicht mehr als ungefähr 20 Seiten umfaßt, auf eine Formel, so ergibt sich die Ableitung eines Begriffes des Plastischen aus den Skulpturen der afrikanischen Negervölker und die rückläufige Anwendung dieses selben Begriffes auf dieses selbe Material. Über diese letzten Allgemeinheiten gelangt Einstein nicht hinaus, und er kann es nicht, denn es ist ein Irrtum, zu glauben, es sei eine systematische Behandlung ohne jede historische Voraussetzung möglich, ebenso wie andererseits die historische Darstellung von allem Anfang nicht der Begriffe der Systematik entraten kann. So schwebt dieser Versuch einer Deutung der Negerkunst gleichsam im luftleeren Raume. Der Verfasser wußte das ohne Frage selbst am besten. Und in sicherer Empfindung für das Wesen seiner Arbeit gab er den Tafeln, die den Hauptteil des Bandes ausmachen, überhaupt keine Beischriften, um den Charakter absoluter Voraussetzungslosigkeit mit aller Strenge zu wahren.

Man kann diese Konsequenz bewundern, auch wenn man denen recht gibt, die in der Abwesenheit jeder Angabe über Herkunft und Aufbewahrungsort, mutmaßliche Datierung, Größe und Material eine erhebliche Minderung der Brauchbarkeit des Bandes erblicken. Nur eine Abstraktion von allen realen Lebensbedingungen der Kunst vermag die Werke solchermaßen als absolut existierende zeit- und raumlose Größen zu nehmen. Eine extrem kunstwissenschaftliche Betrachtung fände in diesem Prinzip ihre ideale Erfüllung. Aber es zeigt sich, daß die Kunstwissenschaft die primitivsten Grundlagen der Kunstgeschichte bereits bei ihren ersten Schritten nicht entbehren kann. Damit ist ihren Gegnern in den Reihen der Historiker nicht ohne weiteres jedes Recht eingeräumt, und umgekehrt vermag auch die historische Einsicht nicht der sicheren Basis kunstwissenschaftlicher Begriffe zu entraten. Für Äußerungen so fremdartigen Kunstwollens insbesondere, wie die Holzplastiken afrikanischer Neger es sind, muß eine begriffliche Feststellung die erste und wichtigste Sorge sein, ebenso wie die Beschäftigung mit ostasiatischer Kunst für den Europäer zuallererst kunstwissenschaftliche Analysen des gegebenen historischen Materials erfordert. Aber so dürftig die materiellen Kenntnisse über zeitliche und örtliche Lokalisierung der Werke, die Einstein behandelt, noch sein mögen, ihre Ignorierung mußte sich rächen. Wenn trotzdem die Mühe des Verfassers nicht ganz vergebens war, so ist der Grund, daß auch die sehr allgemeinen ästhetischen Begriffsbestimmungen, die er gibt, immerhin einen Weg zur künstlerischen Würdigung eines Materials andeuten, das bisher kaum noch von einem anderen als dem rein ethnologischen Standpunkte angesehen worden ist.

Glaser (Berlin).

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Autoren um Einsendung von Separatabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.)

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

DIE CHRISTLICHE WELT, Marburg. Nr. 27.

WITTE, Zur Propaganda des japanischen Buddhismus in China und zur Propaganda der Religionen überhaupt.

„. . . nicht das neubelebte Buddhistische, sondern das neu eingedrungene Christliche an seinem Sein gibt dem japanischen Buddhismus das blühende Leben, das er hat."

DEUTSCHE BLÄTTER F. ERZIEHENDEN UNTERRICHT. XLII Nr. 52.

Ché Fù T'iè, Konfuzius.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 14. Okt. 1915.

REMIGIUS BOVING, Der ostasiatische Ursprung des französischen Impressionismus.

„Dabei ist aber ein Moment, das zur vollkommenen Beurteilung der dekadenten Kunst des neueren Impressionismus von Wichtigkeit ist, nicht hinreichend beachtet worden . . ., die Tatsache, daß die impressionistische Kunst keineswegs reines abendländisches Wachstum ist, sondern ihre Wurzeln in der buddhistisch gefärbten Kunst Ostasiens hat, daß sie wesentliche Elemente aus einer Europa fernliegenden Gedanken- und Gefühlswelt entlehnte."

LEIPZIGER TAGEBLATT, 8. Juni 1915.

R. STÜBE, Zur Kenntnis der japanischen Kultur.

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT (Okt. 1915).

JOSEF STRZYGOWSKI, Die Sassanidische Kirche und ihre Ausstattung. (22 Abb.)

„Die altchristliche und islamische Forschung muß ebenso wie die mittelalterliche in Europa auf die gesamte damalige Kulturwelt eingestellt werden. Diese aber endet nicht mit der Einflußsphäre von Rom und Byzanz oder dem Mittelmeere als Ganzem, sondern fängt am Euphrat und Tigris erst recht an: Mesopotamien, Armenien, Persien, Zentralasien, Indien und China geben der Mittelmeerkultur und -kunst mindestens ebensoviel als sie von ihnen nehmen." „Ich meine also, wir werden gut tun, uns vor Augen zu halten, daß die Stuckdekoration, die im Westen nur in vereinzelten Beispielen nachweisbar ist, ihr eigentliches Ausbreitungszentrum in den zwischen dem Euphrat- und Tigrisgebiet und Zentralasien liegenden Ländern ebenso haben dürfte, wie die Trompenkuppel über den Quadrat."

ÖSTREICHISCHE MONATSCHRIFT FÜR DEN ORIENT 41. 3—4.

G. SUPKA, Kulturwissenschaftliche Voraussetzungen einer Orientextension Ungarns. (1 Karte, 17 Abb.)

Vgl. O. Z. III 4 und IV 1—2.

JOHN SAUTER, Volkskundliches aus Indien. II. Hexerei, Zauberei, Wahrsagerei usw.

DESGL. 41. 5—8.

M. WINTERNITZ, Neuere Forschungen zur Geschichte der ältesten indischen Literatur. I. Das Alter des Veda. II. Einzelforschungen zur vedischen Literatur. III. Altindische Balladendichtung, Anfänge des Epos und des Dramas. IV. Die sogenannte „epische Philosophie" und angeblich christliche Einflüsse im altindischen Epos.

JOHN SAUTER, Volkskundliches aus Indien. III. Zaubermittel. IV. Aberglauben in Verbindung mit Tieren.

DER ZEITGEIST, Nr. 24. 1915.

ADOLF BEHNE, Indische Baukunst.

„Die indische Baukunst dient lediglich der Verherrlichung der Götter — und die indische Baukunst kennt keine Begriffe." „Nicht Trennen und Auseinanderhalten, wie in der Welt der Begriffe, ist hier die Parole, sondern der gemeinsam große Strom des plastischen Lebens."

ENGLAND UND AMERIKA.

ART IN AMERICA (August 1915).

H. E. WETZEL, Persian and Indian Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. I. (6 Abb.)

ARTS AND DECORATION (Juli 1915).

R. J. GEARE, The Bronze Industrie in Japan. (5 Abb.)

THE ATHENAEUM, Oct. 2. 1915).

ANANDA COOMARASWAMY, What has India contributed to human Welfare?

„The heart and essence of the Indian experience is to be found in a constant intuition of all life and the instinctive and ineradicable conviction that the recognition of this unity is the highest good and the uttermost freedom." „We must not judge of Indian society, especially Indian Society in its present moment of decay, as if it actually realized the Brahmanical social ideals." „The debt that Europe already owes to Asiatic thought is not yet fully realised, for the discovery of Asia has hardly begun. And, on the other hand, Europe has inflicted terrible injuries upon Asia in modern times."

FINE ARTS JOURNAL, Chicago, June 1915.

BERTHOLD LAUFER, Two Chinese Imperial Jades. (4 fig.)

„Both objects are precious relics of the Manchu dynasty . . ." „On of these is a complete jade-book . . ." „The other jade object added to the collections of the Field Museum is an imperial seal which was conferred upon the Empress Jui, consort of the Emperor Kiaking, on February 12, 1796, the day when she received her official appointment as Empress of China."

J. R. A. S. Oct. 1914.

G. C. BINSTEED, Life in a Khalkha Steppe Lamasery.

„In architecture there are two main styles, between the pure representations of which are many transition and mixed temples. These two styles may be termed Tibetan and Chinese." „The Chinese style prodominates in the lama communities situated either actually in China or on its borders . . . The purely Tibetan style is found in those out-of-the way parts of Mongolia, where Chinese influence is, or was at the time of the building of the temples but little developed." Temple buildings; descriptions. „All the modern brick and stone temples have been built under Chinese direction, and the great bulk of the borkhans and other temple furniture seem to come from Dolonnor and Peking, both of which places are famous for their image factories. (At Peking these are situated at Wai Kuan outside the An ting Men and close to the Hwang Ssu or Yellow Temple.)" Plan of lamasery. List of articles of lama apparel. List of ecclesiastical furniture and utensils. List of ecclesiastical musical instruments Plan of a temple at Jehol, as exemple of Chinese style lama temple.

E. HULTZSCH, The Date of Asoka.

„. . . Asoka would habe been crowned (four years after his fathers death) in B. C. 264."

SILVAIN LÊVI, Central Asian Studies.

J. H. MARSHALL, The Date of Kanishka.

„Some discoveries which I have recently made at Taxila throw, I think, fresh light on this question, and though they do not settle precisely the date of Kanishka, appear to prove that he was not at any rate the founder of the era of 18 B. C. and could not have come to throne until the close of the first century A. D. or later."

DESGL. Jan. 1915.

E. H. WALSH, Examples of Tibetan Seals.

LIONEL GILES, The Tun Huang Lu retranslated.

D. B. SPOONER, The Zoroastrian Period of Indian History.

Ausgrabungen Spooners an der Stelle des alten Pāṭaliputra ergeben die hochbedeutsame Entdeckung einer „Mauryan copy of the entire Persepolitan design in all its main essentials." „And when I state that the evidence on which this altered restoration of Darius throne-room is based has come from the stratification of Pāṭaliputra, and that the first Indian example of those peculiar edifices described in the Mahābhārata occurs among the palaces of Chandragupta Maurya at Kumrahar, which in other respects are described by the Greek historians in language almost identical with the Mahābhārata account of Maya's works, I trust that I am justified in stating with some confidence that the Asura Maya of India is indeed a reflex of the great Ahura Mazda."

THE BUSHELL PLATTER OR THE TSIN HOU P'AN. (John C. Ferguson.)

„While I do not believe that anything can be definitely determined about the inscription further than that it is poor workmanship, I cannot refrain from expressing my inclination to believe that the inscription was originally cast by a bungling artisan who was unsuccesful in his work, and that it was completed by incision." „... this platter belongs to the latter part of the Chow dynastie, and that Dr. Bushell was approximately correct in assigning it to the seventeenth century B. C."

MUSEUM OF FINE ARTS BULLETIN. Nr. 78.

J. E. L., Introduction to the Collections of Chinese Sculpture. (9 fig.)

TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE JAPAN SOCIETY XII 2.

YONE NOGUCHI, Yoshitoshi, the last Master of the Ukioye School.

A. H. BREUER, The Influence of China on Lacquer in Japan.

J. TROUP, Illustrations of Buddhism from Japanese Pictures.

TRANSACTIONS OF THE KOREA BR. OF THE R. A. S. V 1.

E. A. GORDON, Some Recent Discoveries in Korean Temples and their Relationship to Early Eastern Christianity.

FRANKREICH.

JOURNAL ASIATIQUE. III 2.

VANDESCAL, Les pierres gravés du Chê King Chân et le Yün Kiü Sséu.

DESGL. III 3.

PELLIOT (P.), Les documents chinois trouvés par la mission Kozlov à Khara-Khoto.

T'OUNG PAO XV. 5. Dec. 1915

P. MASSON-OURSEL ET KIA-KIEN TCHOU Yin Wen-tseu.

PAUL PELLIOT, Chrétiens d'Asie centrale et d'Extrême-Orient.

LEOPOLD DE SAUSSURE, Les origines de l'astronomie chinoise.

DESGL. XVI. 1. Mars 1915.

PAUL PELLIOT, Quelques transcriptions chinoises de noms tibetains.

HENRI CORDIER, Les Correspondants de Bertin.

W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China with the Eastern Archipelago and the coasts of the Indian Ocean during the fourtheenth century. Part II.

DESGL. XVI 2. Mai 1915.

BERTHOLD LAUFER, Optical Lenses.

HENRI CORDIER, Les Correspondants de Bertin.

W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China with the Eastern Archipelago and the coasts of the Indian Ocean during the fourtheenth century. Part. II.

BÜCHERSCHAU.

(Alle Büchersendungen direkt oder durch Vermittlung des Verlages Oesterheld & Co., Berlin W 15 an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98.)

OSTASIEN.

KUNST.

TENTOONSTELLING VAN BUDDHISTISCHE KUNST IN HET RIJKS ETHNOGRAPHISCH MUSEUM. Algemeene Inleiding over deze Kunst door T. B. Roorda. De beteekenis der tentoongestelde beelden en schilderijen in't kort geschetst door Dr. M. W. de Visser. I. De beelden. 4°. 16 S. 15 Abb. II. De schilderijen. 4°. 10 S. 7 Abb. Overgedrukt uit Oude Kunst.

RELIGION.

ALBERT ESPEY, Deutscher Glaube. Die buddhistischen Parallelen zu neutestamentlichen Erzählungen und ihre ethische Würdigung. Concordia Deutsche Verlagsanstalt, Berlin SW. 11. 8°. 68 S. Pr. 75 Pf.

H. HACKMANN, Religionen und heilige Schriften. Karl Curtius, Berlin 1914. 8°. 43 S. Pr. M. 1.

M. W. DE VISSER, The Bodhisattva Ti-tsang (Jizō) in China and Japan. With Illustrations. Oesterheld & Co., Berlin 1915. Erste Sonderveröffentlichung der Ostasiatischen Zeitschrift. 4°. 181 u. IV S. Pr. M. 10.

ALLGEMEINES.

AUS DEM FERNEN OSTEN. Ein Rückblick und Ausblick. Von einem rheinischen Großindustriellen. A. Marcus & E. Webers Verlag, Bonn. 8°. 42 S. Deutsche Kriegsschriften. 19. Heft. Pr. M. 0,80.

ERNST VICTOR ZENKER, Soziale Moral in China und Japan. Duncker & Humblot, München, Leipzig 1914. 8°. 42 S. Pr. M. 1.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

ANANDA K. COOMARASWAMY, Bronzes from Ceylon, chiefly in the Colombo Museum. Memoirs of the Colombo Museum, edited by Joseph Pearson. Series A. Nr. 1. With 28 plates. 4°. 31 pp. Printed for the Colombo Museum, Ceylon 1914.

O. C. GANGOLY, South Indian Bronzes. Luzac, London 1915. Pr. 21/.

CURT SACHS, Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde. Mit 117 Abb. im Text und einer Karte. Georg Reimer, Berlin 1915. Handbücher der königlichen Museen in Berlin. 6 u. 191 S. 8°.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

SRINIVASA AIYANGAR, Tamil Studies, or, Essays on the History of the Tamil, People, Language, Religion and Literature. Madras 1914.

HERMANN OLDENBERG, Die Lehre der Upanishaden und die Anfänge des Buddhismus. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1915. 8°. VIII, 366 S. Pr. br. M. 9,—, geb. M. 10,—.

LITERATUR.

ANANDA COOMARASWAMY AND ARUN SEN, Vidyāpati: Bangīya Padābali. Songs of the love of Rādhā and Kıshna. Translated into English. With introduction and notes and illustrations from Indian Paintings. The Old Bourne Press, London 1915. 8°. XII u. 192 S.

ANANDA COOMARASWAMY, The Taking of Toll, being the Dāna Līlā of Rājendra. Translated into English. With an introduction and notes and a woodcut by Eric Gill. The Old Bourne Press, London 1915. 8°. VI u. 8 S.

ALLGEMEINES.

AUS FEDOR JAGORS NACHLASS. Band I. Südindische Volksstämme. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin 1914. Mit farbigen Tafeln und zahlreichen Abbildungen im Text. Pr. M. 20.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.

KUNST.

DR. OSCAR EMBDEN, Bemerkungen zu Professor Dr. Ernst Zimmermanns Chinesi-

sches Porzellan. 2 Bde. 1913. München 1915. Als Manuskript gedruckt. In Kommission bei K. W. Hiersemann, Leipzig. 8°. 32 S. Pr. M. 1,—.

LITERATUR UND PHILOSOPHIE.

CHANG WU, 105 interessante chinesische Erzählungen. Weisheit und Tugend in Ernst und Scherz. Selbstverlag des Verfassers. (Zu beziehen durch die Kantbuchhandlung, Charlottenburg, Kantstr. 124.) 8°. 74 S. Pr. M. 1,50.

EDUARD ERKES, Das „Zurückrufen der Seele" (Chao-Hun) des Sung Yüh. Text, Übersetzung und Erläuterungen. Leipziger Dissertation. Leipzig 1914.

ALBERT GRÜNWEDEL, Der Weg nach S'ambhala (S'ambâlai lam yig) des dritten Großlama von b-Kra śis lhun po b-Lo bzan dPal ldan Ye śes, aus dem tibetischen Original übersetzt und mit dem Texte herausgegeben. München, Kgl. Bayer. Akad. d. Wissenschaften. In Komm. Franz, München 1915. 4°. 118 S. 4 Tafeln.

LI HUNG TSCHANG, Memoiren. Ins Deutsche übertragen von Gräfin M. v. Hagen. 8°. 243 S. Karl Siegismund, Berlin. 1915. Pr. M. 6,—, geb. M. 7,—.

H. RUDELSBERGER, Chinesische Novellen. Aus dem Urtext übertragen. 2 Bde. 265 u. 307 S. 16°. Inselverlag, Leipzig 1914.

ALLGEMEINES.

MARTIN QUISTORP, Männergesellschaften und Altersklassen im alten China. Mit Exkursen über primitive wirtschaftliche Differenzierung und Mutterrecht bei den Chinesen. Leipziger Dissertation. Berlin 1915.

GEORG SCHWEIZER, China im neuen Gewande. Kultur und Wirtschaft im fernen Osten. Siegismund, Berlin 1914. 8°. 244 S. Pr. M. 4,—, geb. M. 5,—.

JAPAN UND KOREA.

ALLGEMEINES.

ED. ERKES, Japan und die Japaner. Veit & Comp., Leipzig 1915. Mit 8 Abb. im Text. 8°. 40 S. Kriegsgeographische Zeitbilder. Heft 7. Pr. 80 Pf.

W. PRENZEL, Charakter und Politik des Japaners. A. Marcus & E. Webers Verlag, Bonn. 8°. 56 S. Deutsche Kriegsschriften. 7. Heft. Pr. 80 Pf.

KATALOGE.

ANTIQUITÄTEN UND OSTASIATISCHE KUNST. Nachlaß Emden, Hamburg und Beiträge aus anderem Besitz. Versteigerung 23.—25. Nov. 1915. Rudolph Lepkes Kunst-Auktionshaus, Berlin W. 1041 Nummern. 16 Taf.

SAMMLUNG ALTER CHINAKUNST. Aus dem Privatbesitz des Herrn Bahlke, Peking. Ausstellung und Verkauf, Charlottenburg, Nürnbergerstr. 69 a.

KLEINE MITTEILUNGEN.

MUSEEN, AUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN UND KUNSTDENKMÄLER.

Über CHINESISCHE NEUERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN BIBLIOTHEK ZU BERLIN berichtet Prof. H. HÜLLE im „Centralblatt für Bibliothekswesen" 1915, S. 221ff.) folgendes:

In der Handschriftenabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek befinden sich in 1565 großenteils europäischen Bänden 858 chinesische Werke, zu denen in den letzten Jahren eine Reihe neuer Sammlungen wertvoller chinesischer Werke getreten ist. Deren Gesamtbestand übertrifft an Umfang und inhaltlicher Bedeutung den der alten Sammlung weit. In den Bänden der neu erworbenen Sammlung M ü l l e r , die durch W. K. Müller 1901 in Peking zusammengestellt wurde, befindet sich die große alte Kultausgabe der Pekinger Tripitaka, der aus drei Abteilungen bestehenden heiligen Schrift der südlichen Buddhisten. Die Sammlung Franke enthält den vollständigen Kyōtoer Neudruck dieser Tripitaka. Dr. Herbert Müller, der im Auftrage des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin vor einigen Jahren nach China ging, übernahm auch den Ankauf von Büchern für die Bibliothek. Es gelang ihm, die bereits zerstreuten Teile einer alten Kultausgabe des Kanons der Taoisten in einem Tempel bei Peking ausfindig zu machen und für die Bibliothek zu erwerben, die nunmehr drei Fünftel des wichtigen Werkes besitzt. Ein vollständiges Exemplar dieses Werkes ist weder in China noch in Japan oder gar anderwärts erhalten.

Unter den 693 Werken verschiedener Literaturgattungen ist die historische Geographie mit 190 Werken besonders stark vertreten. Unter ihnen befinden sich sämtliche Ortschroniken der Provinz Schantung bis auf eine, 25 Chroniken berühmter Städte und Kultstätten, die Gesamtbeschreibungen von 15 Provinzen und einigen Nebenländern Chinas und endlich die große Reichsgeographie aus der Ming-Epoche. Die zweitstärkste Gruppe bilden die 80 historischen Werke. Meist gehören sie der privaten Geschichtschreibung an und bilden so eine wertvolle Ergänzung zu den bisher in der Bibliothek vorhandenen amtlichen Geschichtswerken. 32 Schriften über die Geschichte der Staatsverwaltung und des Rechtslebens enthalten äußerst wichtiges Material. Die staatsrechtliche Literatur der modernen republikanischen Zeit bildet nur eine kleine Gruppe. Dagegen waren die Neuerwerbungen an Inschriftensammlungen sehr zahlreich.

Auf dem Gebiete der Kunstarchäologie wurden 18 Werke, zum großen Teil mit Abbildungen versehen, erworben. Mit dieser Sammlung kamen gleichzeitig mehrere Schriften über das bisher wenig bekannte Gebiet der chinesischen Musik in die Berliner Bibliothek. Auch die große Klasse der chinesischen Enzyklopädien ist durch Neuerwerbungen um 12 Werke, zum Beispiel solche aus dem 7. und 13. Jahrhundert, vermehrt worden. Unter den Werken der chinesischen Medizin ist besonders interessant der auf kaiserlichen Befehl kompilierte goldene Spiegel der gesamten Medizin aus dem Jahre 1742. —

DAS MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE ZU BERLIN meldet u. a. folgende Neuerwerbungen: CHINA: Zwei Fayence-Dachreiter; drei Grabfunde; Kupferdruckplatte aus dem XVIII. Jahrh. mit der Darstellung eines Sieges des berühmten Heerführers A-kui; lamaistisches Gemälde, das Leben Buddhas darstellend; Bodhisattva-Krone aus Goldbronze von einer überlebensgroßen Gestalt; aus Speckstein geschnittene buddhistische Statuette. JAPAN: Altarschrein mit 11 Figürchen; Altarschrein mit 35 geschnitzten Figürchen; Malereien auf Holz. INDIEN: Große vergoldete Schnitzerei aus Birma; Bilder, Elfenbeinsiegel aus Siam; kleine Bronze, Vajravarāhī, aus Nepal. —

Dem FIELDMUSEUM IN CHICAGO sind von Herrn FRITZ v. FRANTZIUS, CHICAGO, zwei kostbare Jadearbeiten geschenkt worden, ein Jadebuch mit einem Erlaß des Kaisers Kanghsi vom Jahre 1688 und ein Siegel der Kaiserin Jui vom Jahre 1796, außerdem eine Sammlung von ca. 800 japanischen Münzen. (Vgl. auch Zeitschriftenschau.) —

Das CLEVELAND MUSEUM OF ART will, wie das Bulletin des Museums mitteilt, eine Expedition unter Leitung von LANGDON WARNER nach dem fernen Osten aussenden. Eine Spende von 50 000 Dollars bietet den Hauptteil der nötigen Mittel. „Plans for such an expedition have long been under consideration and sites are known and concessions secured which make success as much assured as is possible in such work." Man meint auch, wohl mit Recht, „that the present time is particularly fortunate for such an expedition." —

Über die chinesischen Neuerwerbungen der königlichen PORZELLANSAMMLUNG ZU DRESDEN schreibt Prof. E. Zimmermann in den „Berichten" aus den Königl. Sammlungen (1914) folgendes:

„Unter den Erzeugnissen der chinesischen Keramik steht an erster Stelle eine schöne 37,5 cm hohe Porzellanvase, deren besondere Form, graziöse Verzierung mittels ungemein zart gezeichneter Blütenzweige, sowie milde Farbstimmung in den sogenannten „fremden Farben" („Rosa Familie") sie als unverkennbares Erzeugnis jener Zeit des Kaisers Yungtschêng (1723—1735) erweist, in der das chinesische Porzellan seine delikateste Ausbildung gefunden hat. Sie kann als ein ganz besonders charakteristisches Stück dieser in der Sammlung noch recht schwach vertretenen Periode betrachtet werden.

Aus gleicher Zeit stammt, wie schon die Marke beweist, eine kleine flache Schale, die, wie es für diese Zeit so charakteristisch ist, nur im Grunde mit der sehr fein allein in Unterglasurkobaltblau gezeichneten, im übrigen mit Schmelzfarben ausgefüllten Darstellung eines Pfirsichstrauches, verziert ist.

Dem gleichen Jahrhundert gehört dann wohl noch eine kleine, dickwandige Vase an, die mit einer sehr seltenen, eigelben, ganz von netzartigen Haarrissen durchzogenen Glasur bedeckt ist.

Dann konnte auch die vor mehreren Jahren begründete Abteilung der so eigenartigen Porzellane aus der Zeit der Sungdynastie (960 bis 1279) durch einige interessante Stücke vermehrt werden. Hier sind zwei jener bei uns als „Seladone" bekannten Erzeugnisse mit seegrüner Glasur zu nennen, von denen die besten damals in Lung-ts'üan in der Provinz Tschekiang hergestellt wurden: ein Opferkelch mit hohem Fuß mit besonders feiner, weicher Glasur, sowie eine tiefe Schale, die im Innern eingedrückte, figürliche Darstellungen in altertümlichem Stil zeigt; weiter ein kleines Schälchen von rahmfarbenem Porzellan, das im Innern mit kleinen Drachen in schwachem Relief geschmückt und in seiner Glasur von selten vorkommenden, fast parallel laufenden Haarrissen durchzogen ist. Es gehört zu jenen bekannten Erzeugnissen, die am schönsten damals zu Ting-tschou in der Provinz Tchili hergestellt wurden.

Noch bedeutender waren jedoch die Zugänge zu der gleichfalls in den letzten Jahren erst begründeten Abteilung der farbig so wirkungsvollen Porzellane aus der Zeit der Mingdynastie (1368—1643). Hier glückte es vor allem, eine ungewöhnlich reizvolle Vase aus der Zeit des Kaisers Wan-Li (1573—1619) zu erwerben, deren reiches, stilisiertes, in Unterglasurkobaltblau ausgeführtes Rankengewinde wundervoll mit dem die ganze Vase überziehenden, eisenroten Grund verschmilzt. Sie kann für eines der reizvollsten Stücke, die bisher aus dieser Zeit bekannt sind, gelten. Ihr schließt sich ein die Marke des eben genannten Kaisers tragende, bauchige Vase an, die sich durch besonders feine Verteilung der Ornamentik und Anpassung derselben an die Form des Gefäßes auszeichnet, sowie eine gleichfalls farbig sehr wirkungsvolle, vierkantige Schale mit der Marke des Kaisers Kia-Tsing (1522—1566), bei der sich nur in grüner Schmelzfarbe gemalte, spielende Kinder von einem ganz besonders tiefen eisenroten Grunde abheben. Schließlich ist hier noch ein kleiner Topf zu nennen mit phantastischen Tierdarstellungen in einem bisher für diese Zeit noch nie beobachteten äußerst lebhaften Unterglasurkobaltblau.

Einige ganz interessante Stücke kamen auch zu der gleichfalls erst neu begründeten Abteilung derjenigen chinesischen keramischen Erzeugnisse hinzu, die kein Porzellan vorstellen, deren Mannigfaltigkeit sich viel größer herausstellt, als man bisher geahnt hat. Hier sind vor allem zwei typische Beispiele jener bekannten, mit Figuren geschmückten, farbig glasierten Dachziegel zu nennen, deren einer die häufiger vorkommende Gestalt eines trabenden Reiters zeigt, während der andere in viel seltenerer Weise von der nur in Gelb, Blau und Violett gehaltenen Figur eines aufrechtstehenden, die Hände flach zusammenlegenden Mannes in schöner, ruhig geschlossener Haltung bekrönt ist. Wei-

ter ein kleiner Wassertropfer aus bräunlichgelb glasiertem, schwach gebranntem Ton in Form eines chinesischen Pfirsiches." —

Im RIJKS ETHNOGRAFISCH MUSEUM ZU LEIDEN findet vom November 1915 bis Mai 1916 eine AUSSTELLUNG BUDDHISTISCHER KUNST statt. —

Das LEIPZIGER VÖLKERKUNDEMUSEUM hat im Kriegsjahr vor allem folgende ostasiatische Neuerwerbungen gemacht: Die chinesische Sammlung Otto Burchard, eine Reihe von japanischen Steinlaternen und einen riesigen mit Skulpturen bedeckten südindischen Prozessionskarren. —

Im METROPOLITAN-MUSEUM ZU NEW-YORK wird eine ABTEILUNG FÜR OSTASIATISCHE KUNST eröffnet. Ihr Leiter ist der holländische Maler S. C. BOSCH-REITZ. —

Auf der WELTAUSSTELLUNG VON SAN FRANCISCO spielt die chinesische und japanische Abteilung eine besonders große Rolle. Wer den regen Verkehr der Westküste Amerikas mit dem Teile Asiens kennt, den wir den fernen Osten nennen, der aber für Amerika der gar nicht so weite Westen ist, für den hat diese Tatsache nichts Verwunderliches. Man ist sich ja in Europa überhaupt gar nicht genug bewußt, daß Japan und China eigentlich mehr amerikanisiert als europäisiert sind. Die Japaner haben nach San Franzisco keine älteren Kunstwerke mehr geschickt. Sie haben damit recht getan. Die großen so empfindlichen Kunstwerke ihres Landes gehören nicht auf Reisen. Es stand in Japan allgemein fest, daß die British-Japanese Exhibition zu London vom Jahre 1910 zum letzten Male alte Kunstschätze Europa vorführen sollte. Das moderne Kunstgewerbe Japans war dagegen in San Franzisco reich vertreten. Wir wissen, daß nicht allzu erfreulich gewesen sein wird, was da zu sehen war.

Auch China sandte die Erzeugnisse seines modernen Kunstgewerbes. Daneben aber wurde eine große Privatsammlung chinesischer Malereien, die Sammlung Lui Sung Fu, gezeigt. Dem Katalog zufolge waren 358 Werke aus angeblich sechs Jahrhunderten ausgestellt. Leider sind sachverständige Stimmen bisher über die Qualität der Sammlung nicht laut geworden. Denn was die Berichterstatter vor allem rühmen, daß nun klar geworden wäre, daß Japans Kunst von China abhängig sei, kann weder als sehr sachverständig, noch als sehr charakteristisch bezeichnet werden. Um zu diesem ganz neuen Resultat zu kommen, bedurfte es wahrlich nicht der Weltausstellung von San Franzisco und der Sammlung Lui Sung Fu. Vielleicht werden wir einmal Gelegenheit haben, näheres über diese Sammlung zu hören. —

Im KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU ZÜRICH fand im Frühling 1915 eine Ausstellung von asiatischem Kunstgewerbe statt. Gezeigt wurden hauptsächlich chinesische und japanesische Bronzen, Elfenbeine, Malereien, Jade-, Kristallarbeiten und Stickereien aus den Sammlungen Charles Brown, Baden; Hürlimann-Hirzel, Zürich; Baumann-Kienast, Stäfa; Schlaginhaufen, Zürich; Spörry und Aeppli, Zürich; Reinhart, Winterthur. —

In PEKING wird, wie bekannt, eine Ringbahn um die Stadt gebaut. Leider werden dabei die alten Stadtmauern hart mitgenommen. Man hat sie an verschiedenen Stellen durchbrochen, man hat die Torburgen zum Teil abgetragen und allerorten mannigfache Umbauten und zweifelhafte Restaurierungen vorgenommen. So fallen auch in China ästhetisch und historisch bedeutsame Baudenkmäler den Ansprüchen des modernen Verkehrs zum Opfer. Dabei ist China wahrlich nicht mehr sehr reich an alten architektonischen Schätzen. —

FORSCHUNGSREISEN.

Wir entnehmen einem Bericht in „Petermanns Mitteilungen" folgendes über den Verlauf von M. A. STEINS JÜNGSTER FORSCHUNGSREISE IN OSTTURKESTAN:

Nach Beendigung seiner Aufnahmen im Lop-nor-Gebiet setzte Dr. A. Stein die Reise nach Osten fort bis zur Oase Tuhuang oder Sa-tschou, wie die russischen Forscher sie früher nannten. Unterwegs hatte er zahlreiche Ausflüge unternommen, um abseits gelegene Trümmerstätten alter Siedlungen auszugraben oder alte Wüstenpfade aufzunehmen. Nach nochmaliger Durchforschung der Höhlentempel der 1000 Buddhas reiste er weiter nach An-hsi und Su-tschou und bestimmte unterwegs den Verlauf des alten Grenzwalles, der von den Chinesen in alten Zeiten längs des Flusses Su-lo gegen die unruhigen Grenzstämme erbaut war. Dann folgte er dem Laufe des Etsingol durch die südliche Mongolei, bis er die Ruinenstätte Karachoto erreichte, die er mit Marco Polos Stadt von Etsina identifizierte. Sie war eine blühende Siedlung auf der Karawanenstraße nach Karakorum, der Hauptstadt der Mongolei. Verlassen

wurde sie wahrscheinlich im 14. Jahrhundert, weil der Etsina nicht mehr genügend Wasser zur Bewässerung der Felder und Wiesen führte. Dann ging er nach Turfan, wo er mehrere Monate auf die Untersuchung der alten buddhistischen Ruinen verwandte, die ja bereits vielfach von deutschen, französischen und russischen Expeditionen durchforscht wurden.

Einem weiteren Briefe vom 8. August zufolge wurden bisher 180 Kisten mit Freskenteilen und Handschriften von Kaschgar abgesandt. Der alte Reiseweg der chinesischen Karawanen im Becken des Lop-Nor wurde genau festgestellt; Ausgrabungen haben mehrere neue Aufklärungen über die Reisewege im 7. und 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung ergeben. Gegenwärtig verfolgt Sir Aurel Stein an der Hand des geographischen Handbuches des Ptolemäus den Weg, auf dem sich in den ersten Zeiten der christlichen Ära die Beförderung der Seide vollzogen hat. Er plant, sich über Askabad und Mesched nach Persien zu begeben. —

Die japanische Zeitung Jiji berichtet über die TIBETISCHE FORSCHUNGSREISE DES JAPANISCHEN BONZEN KAWAGUCHI JEKAI folgendes: Kawaguchi ist am 31. August nach zwölfjähriger Abwesenheit wieder in Japan eingetroffen. Im Frühjahr 1904 war er bis Nepal vorgedrungen, wo er durch die guten Dienste der Ortsbehörden in den Besitz von 5400 Bänden heiliger Sanskritschriften kam, die er jetzt der kaiserlichen Universität in Tōkyō zur Verfügung gestellt hat. Nach einer achtmonatlichen Reise durch Indien kam er nach Kalkutta und traf hier mit dem Taschi Lama zusammen, dem er versprach, einen vollständigen Satz japanischer heiliger Buddhistenschriften gegen einen Satz in der tibetischen Ausgabe auszutauschen. Etwa acht Jahre verwandte er dann auf das Studium des Sanskrit unter Rabindranath Tagore. Ausgerüstet mit allen Reisegegenständen und einer japanischen Ausgabe des Tripitaka reiste er im Dezember 1913 von Kalkutta nach Tibet. Da nach dem Grenzabkommen kein Fremder von Indien aus Zutritt in Tibet erlangen kann, benutzte er einen geheimen Pfad in die abgeschlossene Gegend und vermied es auf den Landstraßen zu wandern. Am 12. Januar 1914 hatte er den Grenzpaß überschritten, der achtzehntausend Fuß über dem Meeresspiegel liegt. Zwölf Tage später langte er glücklich in Katse an, wo der Wohnort des Taschi Lama ist; von dort ging er weiter nach Lhassa und erwarb hier eine wertvolle Sammlung alter buddhistischer heiliger Schriften, von denen zwei auf Baumrinde in Sanskrit beschrieben sind. Nach einem achtmonatlichen Aufenthalt in der Hauptstadt von Tibet kehrte er nach Tashijirin auf der breiten Landstraße zurück und wurde hier wegen Übertretung des Grenzgesetzes gerichtlich verfolgt. Durch die Vermittlung des Vizekönigs von Indien blieb er jedoch von der Strafe verschont. Die mitgebrachten Geschenke bestehen in der Hauptsache aus der vollständigen tibetischen Ausgabe der buddhistischen heiligen Schriften, die ein Geschenk des Taschi Lama sind, ferner aus alten Dokumenten und Handschriften, mehreren Buddhastatuen, Gebrauchsgegenstände für den Religionsdienst und einer Sammlung von seltenen Pflanzen, die in hundertfünfzig Kisten verpackt sind. —

VEREINE UND VORTRÄGE.

In der Augustsitzung der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN sprach Prof. SCHERMAN, der Direktor des Ethnographischen Museums in München „Zur altchinesischen Plastik (unter Erläuterung besonders bemerkenswerter Neuzugänge im Münchener Ethnographischen Museum)". Was die Neuerwerbungen betrifft, so handelt es sich vor allem um die Erwerbungen des amerikanischen Missionars Thomas Torrance und um Stücke aus dem Pariser und Münchener Kunsthandel, einerseits um Werke aus der vorbuddhistischen, andererseits aus der buddhistischen Zeit Chinas. Schermann ging auf die Felsgrotten von Yün-kang und Long-men ein und wies besonders auf die graeco-buddhistischen Einflüsse hin. —

Am HAMBURGISCHEN KOLONIALINSTITUT werden im Wintersemester u. a. folgende Vorlesungen über ostasiatische Themen gehalten: Prof. Konow spricht über „Indisches Theater", Prof. Florenz über „Land und Leute in Japan". —

Der 17. INTERNATIONALE ORIENTALISTEN-KONGRESS, der im September 1915 in OXFORD stattfinden sollte, ist vorläufig auf den September 1916 verschoben. —

Auch an dieser Stelle sei auf die CHINESISCH-DEUTSCHE FREUNDSCHAFTSVEREINIGUNG hingewiesen. Ehrenpräsident der Ver-

einigung ist SEINE EXZELLENZ DER CHINESISCHE GESANDTE IN BERLIN DR. W. W. YEN. Der Vorstand besteht aus den Herren: Dr. Carson Chang, Legationssekretär; Dr. Chang yün Kai, Gwang Dsu Tian und Liz. Siegmund Schultze. Das Bureau befindet sich in Berlin, Friedenstr. 60. „Die Vereinigung hat den Zweck, persönliche Beziehungen zwischen Deutschen und Chinesen zu schaffen, insbesondere den in Deutschland studierenden Chinesen und ihren Landsleuten in China, die sich für Deutschland interessieren, mit Rat und Tat behilflich zu sein. Dabei will die Vereinigung in wirtschaftlicher, politischer und religiöser Beziehung geflissentliche Neutralität bewahren und vor allem auch zu bereits bestehenden Bestrebungen einschlägiger Art nicht in Wettbewerb treten." —

In SHANGHAI ist im Juli 1915 ein DEUTSCHER VEREIN FÜR CHINESISCHE SPRACHE UND LANDESKUNDE gegründet worden. Sein Hauptziel ist die Verbreitung der Kenntnis der chinesischen Sprache unter seinen Mitgliedern. Ordentliche Mitglieder können solche Damen und Herren deutscher oder österreich-ungarischer Staatsangehörigkeit werden, die Kenntnisse chinesischer Sprache besitzen oder sich verpflichten, an dem vom Verein einzurichtenden Sprachunterricht teilzunehmen. —

PERSONALIEN.

EXZELLENZ VON BODE, der Generaldirektor der königlichen Museen zu Berlin, feierte am 10. Dezember seinen siebenzigsten Geburtstag. —

Der frühere deutsche Gesandte in China, Wirklicher Geheimer Rat MAX v. BRANDT, beging am 8. Oktober seinen 80. Geburtstag. Max v. Brandt war zuerst Offizier, trat dann in die diplomatische Laufbahn über und kam schon 1860 als Attaché des Grafen Friedrich Albrecht zu Eulenburg nach China, als dieser sich dorthin begab, um im fernen Osten Freundschafts-, Handels- und Schiffahrtsverträge abzuschließen. 1862 wurde v. Brandt preußischer Konsul in Tōkyō, 1867 preußischer Geschäftsträger und 1872 Ministerresident. 1875 bis 1893 war er deutscher Gesandter in China, nahm dann seinen Abschied und lebte seither in Weimar. Er ist der Verfasser einer großen Reihe von Schriften über die Geschichte, Sprache und Kultur von China und Japan. —

DR. SVEN v. HEDIN ist zum korrespondierenden Mitglied der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien ernannt worden. —

MARQUIS INOUYE KAORU starb am 1. September im Alter von achtzig Jahren. Er gehörte zu den Schöpfern des modernen Japan. Als Achtundzwanzigjähriger machte er mit Marquis Itō eine heimliche Reise nach Europa, obwohl Todesstrafe darauf stand. Er bekleidete eine Reihe hoher Staatsämter. In den letzten achtzehn Jahren war Marquis Inouye eine der angesehensten Mitglieder des Genrō.

Wir verzeichnen hier seinen Tod, weil mit ihm einer der ersten, größten und erfolgreichsten Privatsammler Japans dahinging. Er wußte die kurze Zeit der Geringschätzung japanischer und chinesischer Kunst in Japan zu benutzen, um eine große Zahl von hervorragenden Kunstschätzen zu erwerben. Vor allem waren es buddhistische Gemälde, die er, meist für nur geringe Summen, aus den Tempeln erstand. Berühmte Stücke seiner Sammlung sind auch die sechs Bilder, die der letzte Sproß der Malerfamilie der Kanō dem Marquis verkaufte. Werke aus dem Besitze des Marquis bilden den Grundstock einer ganzen Reihe von anderen jetzt bedeutenden japanischen Kunstsammlungen. Die besten Bilder aus seinem Besitze sind in der Zeitschrift Kokka reproduziert. Marquis Inouye zeigte bereitwillig seine Schätze auch europäischen Liebhabern ostasiatischer Kunst, wenn er wußte, daß sie es mit ihrem Interesse ernst meinten. —

DR. BRUNO SCHINDLER promovierte in Leipzig mit einer Arbeit „Königtum und Priestertum im alten China". Augenblicklich ist er zum Militärdienst einberufen. Das ist auch der Grund, warum der zweite und Schlußteil seiner Arbeit über die chinesische Schrift in dieser Nummer der O. Z. nicht erscheinen kann. —

KUNSTHANDEL.

Der niederländische Staatsangehörige Julius Hausdorff hat Anfang dieses Jahres in ANTWERPEN unter der Bezeichnung „LIBRAIRIE D'ART ORIENTAL" eine Buch- und Kunsthandlung eröffnet. —

Bei LEPKE, BERLIN, fand vom 23.—25. November die Versteigerung des Nachlasses Hermann Emden statt, der auch viele ostasiatische Kunstgegenstände enthielt. Die höchsten Preise erzielten zwei große Bronzevasen mit Henkel (1500 M.) und eine große Wand-

platte aus geschnittenem Rotlack, einen Aufzug in einer Berglandschaft darstellend, (1150). Sonst wurden selten mehr als 300 M. bezahlt. —

VERSCHIEDENES.

Der kaiserliche Rat hat die Schaffung einer HINDU-UNIVERSITÄT IN BENARES beschlossen. Das notwendige Kapital soll durch Zeichnung unter den Eingeborenen geschaffen werden und die indische Regierung wird einen bedeutenden Beitrag zu den jährlichen Kosten leisten. —

JAPAN beabsichtigt in TSINGTAU eine CHINESISCH-JAPANISCHE UNIVERSITÄT auf konfuzianischer Grundlage zu errichten. So weit bis jetzt näheres bekannt geworden ist, sollen nur japanische und chinesische Professoren als Lehrer zugelassen werden. Die Universität soll im Gebäude der Deutsch-chinesischen Hochschule in Tsingtau untergebracht werden. —

In den BEIDEN NÄCHSTEN HEFTEN der O. Z. werden voraussichtlich u. a. folgende Autoren vertreten sein: Otto Burchard (Leipzig); A. Conrady (Leipzig); Otto Franke (Hamburg); R. O. Franke (Königsberg); S. Hara (Hamburg); Herbert Müller (Berlin); O. Nachod (Berlin); A. Salmony (Köln); Bruno Schindler (Leipzig); Z. v. Takacs (Budapest); M. Winternitz (Prag). —

SCHLUSS DER REDAKTION: 1. XII. 1915.

DIE TANTRAS UND DIE RELIGION DER ŠĀKTAS.

VON M. WINTERNITZ.

Immer noch bleibt Indien das wichtigste Land der Erde für den Religionsforscher. Alle Arten und Formen religiösen Denkens und Fühlens, die wir auf der Erde finden, begegnen uns in Indien, und nicht nur zu verschiedenen Zeiten, sondern auch alle zusammen selbst heute noch. Hier finden wir den primitivsten Glauben an Ahnengeister, Dämonen und Naturgötter mit einem uralten bilderlosen Opferkult, hier aber auch einen ins Grenzenlose gehenden Polytheismus mit dem ausschweifendsten Götzendienst, Tempelkult, Wallfahrten usw. Und neben und über diesen rohesten Formen religiösen Lebens finden wir das Tiefste und Abstrakteste, was religiöse Denker aller Zeiten je über die Gottheit gedacht haben, die erhabensten pantheistischen und die reinsten monotheistischen Vorstellungen. In Indien finden wir auch eine Priesterherrschaft wie nirgends auf der Erde neben einer religiösen Toleranz, die Sekten über Sekten mit den wunderlichsten Heiligen nebeneinander erstehen läßt. Hier gab es und gibt es Waldeinsiedler, Asketen und Bettelmönche, denen es wirklich und wahrhaft bitter ernst ist mit dem Verzicht auf diese Welt, neben Heeren von müßigen Bettelmönchen, eitlen Gecken und Scheinheiligen, denen die Religion nur ein Deckmantel für selbstsüchtige Bestrebungen zur Befriedigung der Geldgier, des Ehrgeizes oder der Sucht nach Macht ist.

Von Indien aus hat sich auch ein mächtiger Strom religiöser Ideen über den Westen und namentlich über den Osten ergossen, hat Zentralasien überflutet, sich über Tibet, China, Korea und Japan ausgebreitet und ist über Hinterindien hin bis in die fernsten Inseln des indischen Archipels gesickert. Und endlich haben sich in Indien und außerhalb Indiens indische Religionen mit dem Christentum und mit dem Islam mannigfach bald gebend, bald nehmend berührt.

Wahrlich Gründe genug, um jedes Werk willkommen zu heißen, das in der einen oder anderen Weise zur Bereicherung, Vertiefung oder Verbreitung der Kenntnis indischer Religionen beiträgt. Auf einige in jüngster Zeit erschienene Werke dieser Art möchte ich in folgendem hinweisen.

Es sind dies die überaus verdienstlichen Veröffentlichungen von Arthur Avalon zur Tantraliteratur. Durch diese Werke gewinnen wir zum erstenmal einen tieferen Einblick in die Literatur der Tantras, der heiligen Bücher des Šāktismus, und in das Wesen dieser vielgeschmähten Religion selbst. Eine kurze, aber verhältnismäßig verläßliche und gerechte Darstellung

dieser Religion hat allerdings schon H. H. Wilson[1]) in seinen 1828 bis 1832 erschienenen Abhandlungen über die religiösen Sekten der Hindus gegeben. M. Monier-Williams[2]), der über Šāktismus, Göttinnenverehrung und den Inhalt der Tantras ausführlicher gehandelt hat, weiß darüber nur Schreckliches und Abscheuliches zu berichten. Er beschreibt den Glauben der Šāktas, der Verehrer der weiblichen Gottheiten als ein Gemisch von blutigen Opfern und Orgien mit Wein und Weibern. Ähnlich ist die Schilderung dieser Sekte bei A. Barth[3]), der zwar zugesteht, daß dem Kult der Mütter ein tiefer Sinn zugrunde liegt, und daß die Tantras auch voll sind von theosophischen und moralischen Betrachtungen und asketischen Theorien, was ihn aber nicht hindert, zu sagen, daß der Šākta „fast immer ein Heuchler und ein abergläubischer Wüstling" sei, wenn auch unter den Verfassern der Tantras manche wirklich geglaubt haben mögen, daß sie ein heiliges Werk vollbrächten[4]). R. G. Bhandarkar[5]), dem wir die neueste und zuverlässigste Darstellung des indischen Sektenwesens verdanken, behandelt gerade die Šāktas etwas stiefmütterlich. Während der größere Teil seines vorzüglichen Buches sich mit der Vaiṣṇavareligion und den Šaivasekten beschäftigt, widmet er der ihm offenbar unwichtig scheinenden Sekte der Šāktas nur wenige Seiten. Er spricht jedoch sowohl über die metaphysischen Lehren als auch über den Kult dieser Sekte durchaus mit der kühlen Ruhe und Objektivität des Historikers. Nur ist die Darstellung etwas zu kurz und dürftig. Um so mehr sind uns die Bücher von Avalon willkommen.

Am wertvollsten ist die vollständige englische Übersetzung eines Tantra, des Mahānirvāṇa-Tantra[6]), mit einer Einleitung von 146 Seiten, die uns mit den Hauptlehren der Šāktas und mit der äußerst verwickelten, vielleicht absichtlich verworrenen Terminologie der Tantras bekannt macht. War man bisher gewohnt, im Šāktismus und in den Tantras, den heiligen Büchern dieser Sekte, nichts als wüsten Aberglauben, okkultistischen Schwindel und Stumpfsinn, öde Zauberei und einen durch Orgien entstellten Kult mit einer höchst verwerflichen Moral zu sehen, so lehrt uns ein Einblick in die uns durch Avalon zugänglich gemachten Texte, daß — alle diese Dinge zwar tatsächlich in dieser Religion und ihren heiligen Texten zu finden sind, daß aber damit ihr Inhalt doch keineswegs erschöpft ist.

Es stellt sich vielmehr heraus, daß hinter dem Unsinn doch auch manch ein tiefer Sinn steckt und daß die Unmoral nicht das Um und Auf des Mutterkultes

[1]) Works, Vol. I, London 1862, pp. 240—265.

[2]) Brāhmanism and Hindūism, 4th Ed., London 1891, p. 180 ff.

[3]) The Religions of India, 2nd Ed., London 1889, p. 199 ff.

[4]) a. a. O., S. 204.

[5]) Vaiṣṇavism, Śaivism and Minor Religions Systems. (Grundriß der indo-arischen Philologie und Altertumskunde III, 6), Straßburg 1913, S. 142 ff. Über das Werk habe ich ausführlich gesprochen in der Deutschen Literaturzeitung 1915, Nr. 2.

[6]) Tantra of the Great Liberation (Mahānirvāna Tantra) a Translation from the Sanskrit, with Introduction and Commentary by Arthur Avalon. London, Luzac & Co. 1913.

ist. Wir sehen, daß die Mystik der Tantras auf dem Grunde jener mystischen Lehre von der Einheit der Seele und des Alls mit dem Brahman aufgebaut ist, die in den ältesten Upaniṣads verkündet wird und zu dem Tiefsten gehört, was der indische Geist ersonnen hat. Von dem Brahman spricht das Mahānirvāṇa-Tantra nicht anders, als die Upaniṣads. Dieses Brahman, das höchste göttliche Prinzip, ist aber nach den Lehren der Šākta-Philosophen nichts anderes als die ewige, uranfängliche Kraft (Šakti), aus der alles geschaffen, alles entstanden, alles geboren ist. Šakti, „die Kraft", ist aber nicht nur grammatisch ein Feminin, sondern die menschliche Erfahrung lehrt auch, daß alles Leben aus dem Schoße des Weibes, aus der Mutter, geboren wird. Daher glaubten die indischen Denker, von denen der Šāktismus ausgegangen ist, daß die höchste Gottheit, das erhabenste schaffende Prinzip nicht durch das Wort „Vater", sondern durch das Wort „Mutter" dem menschlichen Denken am nächsten gebracht werden müsse. Und alle philosophischen Begriffe, denen die Sprache weibliches Geschlecht gegeben hat, sowie alle mythologischen Gestalten, die dem volkstümlichen Glauben weiblich erscheinen, werden zu Göttinnen, zu göttlichen Müttern. Da ist vor allem die der Sāṃkhya-philosophie entnommene Prakṛti, die Urmaterie, die „Natur", die dem Puruṣa, dem männlichen Geist, gegenübersteht, die mit der Šakti identisch ist. Und diese Šakti wiederum wird mythologisch als die Gemahlin des Gottes Šiva, des Mahādeva, des „großen Gottes", aufgefaßt. Die Mythologie kannte aber schon Umā oder Pārvatī, „die Bergestochter", die Tochter des Himālaya, als Gemahlin des Šiva. Und so ist denn Prakṛti, Šakti, Umā, Pārvatī immer nur eine und dieselbe. Es sind nur verschiedene Namen für die eine große Allmutter, die Jaganmātā, „die Mutter alles Lebendigen". Der indische Geist war ja längst gewohnt, alles Vielfache als Eines zu erkennen. Wie ein Mond sich in zahllosen Gewässern widerspiegelt, so ist Devī, „die Göttin", mit welchem Namen sie auch sonst benannt werden mag, die Verkörperung aller Götter und aller „Kräfte" (Šaktis) der Götter. In ihr ist Brahman, der Schöpfer, und seine Šakti, in ihr ist Viṣṇu, der Erhalter, und seine Šakti, in ihr auch Šiva als Mahākāla, „der große Vater Zeit", der große Vernichter; da aber dieser von ihr selbst verschlungen wird, ist sie auch Ādyā Kālikā, „die uranfängliche Kālī", und als eine „große Zauberin", Mahāyoginī, ist sie zugleich Schöpferin, Erhalterin und Zerstörerin der Welt. Sie ist auch die Mutter des Mahākāla, der, trunken von Madhūkablütenwein, vor ihr tanzt[1]). Da aber die höchste Gottheit ein Weib ist, wird auch jedes Weib als eine Verkörperung dieser Gottheit gedacht. Devī, „die Göttin", ist in jedem weiblichen Wesen. Diese Vorstellung ist es, die zu einem Weiberkult geführt hat, der in manchen Kreisen ohne Zweifel die Form von wilden Orgien angenommen hat, der aber auch — wenigstens nach dem Zeugnis des Mahānirvāṇatantra — in einer reineren und veredelteren Form auftreten konnte und gewiß auch aufgetreten ist.

[1]) Mahānirvāṇatantra IV, 29—31; V, 141.

Zum Kult der Devī, der Göttin, welche die freudig schaffende Naturkraft ist, gehören die „fünf wahren Dinge" *(pañcatattva)*, durch welche die Menschen froh genießen, ihr Leben erhalten und sich fortpflanzen: der Rauschtrank *(madya)*, der ein großes Heilmittel der Menschen, ein Sorgenbrecher und ein Freudenquell ist; das Fleisch *(māṃsa)* der Tiere in den Dörfern, in der Luft und in den Wäldern, das nahrhaft ist und die Kraft des Geistes und des Körpers mehrt; der Fisch *(matsya)*, der schmackhaft ist und die Zeugungskraft stärkt; das geröstete Korn *(mudrā)*, das, leicht erhältlich, in der Erde wächst und die Wurzel des Lebens der drei Welten ist; und fünftens die geschlechtliche Vereinigung *(maithuna)*[1]), „die Ursache der Hochlust aller Lebewesen, der Schöpfung Urgrund und die Wurzel der ewigen Welt"[2]). Diese „fünf wahren Dinge" dürfen aber nur im Kreise der Eingeweihten gebraucht werden und nur, nachdem sie durch heilige Sprüche und Zeremonien gereinigt sind. Das Mahānirvāṇatantra legt Gewicht darauf, daß mit diesen fünf Dingen kein Mißbrauch getrieben werde. Wer übermäßig trinkt, ist kein wahrer Verehrer der Devī. Übermäßiges Trinken, wodurch das Sehen und Denken gestört wird, macht den Erfolg der heiligen Handlung zunichte. Im sündigen Kalizeitalter soll auch nur die eigene Gemahlin als Šakti genossen werden. Überhaupt gibt sich das Tantra alle erdenkliche Mühe, die Pañcatattva-Zeremonien zu beschönigen oder deren Mißbrauch zu verhindern. Im Kalizeitalter sollen Süßigkeiten (Milch, Zucker, Honig) statt des Rauschtrankes gebraucht werden und die Verehrung der Lotusfüße der Devī soll an Stelle der geschlechtlichen Vereinigung treten. Der Kult soll kein geheimer sein, Unanständigkeiten dürfen nicht vorkommen und schlechte, gottlose Menschen dürfen in den Kreis der Verehrer nicht aufgenommen werden[3]). Freilich, dem „Helden" *(vīra)*, der zum Sādhaka oder „Zauberer" geeignet ist, steht auch das Recht zu, sich im geheimen Kult mit anderen Šaktis zu vereinigen. Nur im höchsten „himmlischen Zustand" *(divyabhāva)* des Heiligen treten rein symbolische Handlungen an die Stelle der „fünf wahren Dinge".

Zum Kult der Devī gehören aber in erster Linie M a n t r a s (Sprüche) und B ī j a s (einsilbige geheimnisvolle Wörter wie *aim*, *klim*, *brim* usw.), ferner auch Y a n t r a s (Diagramme von geheimnisvoller Bedeutung, auf Metall, Papier oder anderem Material gezeichnet), M u d r ā s (besondere Fingerstellungen und Handbewegungen) und N y ā s a s. (Letztere bestehen darin, daß man die Fingerspitzen und Flächen der rechten Hand mit gewissen Mantras auf die verschiedenen Körperteile setzt, um dadurch seinen Körper mit dem Leben der Devī zu erfüllen.) Durch die Anwendung aller dieser Mittel macht sich der Verehrer die Gottheit willig, er zwingt sie in seinen Dienst und wird zum S ā d h a k a , zum Zauberer. Denn S ā d -

[1]) Da alle „fünf wahren Dinge" mit m anfangen, heißen sie auch „die fünf m".

[2]) Mahānirvāṇatantra VII, 103 ff. (S. 156).

[3]) Mahānirvāṇatantra VI, 186 ff. (S. 135 ff.); VI, 14 ff. (S. 104 f.); VIII, 171 ff., 190 ff. (S. 177, 180).

hana, „Zauberei", ist ein Hauptziel, wenn auch nicht das letzte Endziel der Devīverehrung.

Dieses höchste Endziel ist dasselbe wie das aller indischen Sekten und Religionssysteme: Mokṣa oder Erlösung, das Einswerden mit der Gottheit im Mahānirvāṇa, dem „großen Erlöschen". Der vollendete Heilige, der Kaula, erreicht diesen Zustand schon in diesem Leben und ist ein „Lebenderlöster" *(jîvanmukta)*. Der Weg zur Erlösung kann aber nur durch die Tantras gefunden werden. Denn Veda, Smṛti, Purāṇas und Itihāsas sind je die heiligen Bücher der verflossenen Weltzeitalter, während für unser jetziges böses Zeitalter, das Kalizeitalter, zum Heil der Menschheit von Šiva die Tantras offenbart worden sind (I, 20 ff.). Die Tantras bezeichnen sich dadurch selbst als verhältnismäßig moderne Werke. In diesem Zeitalter haben vedische und andere Riten und Gebete keinen Wert, sondern nur die in den Tantras gelehrten Mantras und Zeremonien (II, 1 ff.). Und sowie der Kult der Devī sowohl zu recht materialistischen Erfolgen durch Zauberei als auch zu dem höchsten Nirvāṇaideal führt, so ist im Kult selbst Sinnliches und Geistiges stark gemischt. Bezeichnend ist Mahānirvāṇatantra V, 139—151 (S. 86 ff.): Der Verehrer bringt der Devī zuerst geistige Verehrung dar, indem er ihr sein Herz als Sitz, den Nektar seines Herzens als Waschwasser für ihre Füße, seinen Geist als Ehrengeschenk, die Rastlosigkeit seiner Sinne und Gedanken als Tanz, Selbstlosigkeit, Leidenschaftslosigkeit usw. als Blumen spendet, dann aber — ein Meer von Rauschtrank, einen Berg von Fleisch und getrockneten Fischen, einen Haufen von gerösteten Körnern in Milch mit Zucker und Butter, den Nektar der „Frauenblume" *(strīpuṣpa)* und das Wasser, das zum Waschen der Šakti verwendet worden ist, der Devī opfert. Neben den „fünf wahren Dingen" und anderen Elementen des sinnlichsten und auf Sinnenrausch berechneten Kultes, in dem auch Glocken, Weihrauch, Blumen, Lichter und Rosenkränze nicht fehlen, gibt es auch stille Betrachtung *(dhyāna)* über die Gottheit. Und ebenso finden wir neben Mantras, die völlig sinnlos und abgeschmackt sind, so schöne Sprüche, wie z. B. V, 156: „O Ādyā Kālī, die du in der innersten Seele von allem wohnst, die du das innerste Licht bist, o Mutter! Nimm hin dieses Gebet meines Herzens. Ich neige mich vor dir."

Die Šāktas sind eine Sekte der Religion, die man mit einem bequemen, aber nicht sehr glücklich gewählten Wort als „Hinduismus" zu bezeichnen pflegt. Man faßt damit alle Sekten und Glaubensbekenntnisse zusammen, die aus dem Brahmanismus durch Mischung mit den Kulten der Aboriginer Indiens hervorgegangen sind und eine Art Degeneration der alten brahmanischen Religion darstellen, die aber doch noch mehr oder weniger an dem orthodoxen Brahmanismus festhalten[1]) und sich dadurch von den ketzerischen Sekten (Buddhisten und Jainas) unterscheiden. In Wirklichkeit hat es keinen rechten Sinn, von „Hinduismus" als

[1]) Vgl. die Definition von „Hinduismus" bei Monier Williams, Hinduism, London (Society for Promoting Christian Knowledge) 1882, S. 84 f.

einem „System" oder als e i n e r „Religion" zu reden. Denn es ist unmöglich, zu sagen, wo der Brahmanismus aufhört und der „Hinduismus" anfängt. Wir wissen auch gar nicht, was schon die alte brahmanische Religion von dem Glauben und den Bräuchen der nichtarischen Bevölkerung aufgenommen hat. Denn es geht nicht an, allen Tierkult, Dämonenkult, Fetischismus usw. ohne weiteres als „nichtarisch" zu bezeichnen. In Wirklichkeit sind alle die Sekten des „Hinduismus", die an die Verehrung des Viṣṇu oder des Šiva anknüpfen, nichts anderes als Abzweigungen vom ursprünglichen Brahmanismus, den sie aber nie verleugnen. So hat denn auch der Šāktismus nur den Kult der Šaktis, der weiblichen Gottheiten, mit seinem Beiwerk (der „fünf wahren Dinge", der Verehrung im *cakra* oder „Kreis" der Eingeweihten u. a. m.) als besondere Eigentümlichkeit. Im übrigen ist seine Dogmatik — oder wenn man will, seine Metaphysik — ebenso wie seine Ethik ganz und gar die des Brahmanismus, von dem auch die wesentlichen rituellen Satzungen beibehalten sind. In der Dogmatik sind es die Lehren der orthodoxen Systeme des Vedānta und des Sāṃkhya, die uns auch in den Tantras — zuweilen selbst unter dem Wust unsinniger Zauberformeln — deutlich genug entgegentreten. Und was die Ethik anbelangt, so erinnert uns die Pflichtenlehre im VIII. Kapitel des Mahānirvāṇatantra auf Schritt und Tritt an Manus Gesetzbuch, die Bhagavadgītā und die buddhistischen Predigten. Trotzdem es im eigentlichen Šakti-Rituell keine Kastenunterschiede gibt, sondern im Kult der Šakti alle Kasten sowie alle Geschlechter gleich sind, werden doch in Übereinstimmung mit dem Brahmanismus die Kasten anerkannt, nur daß zu den gewöhnlichen vier Kasten noch eine fünfte, die durch Mischung der vier älteren entstandene Kaste der Sāmānyas hinzugefügt wird. Während aber Manu vier Āšramas oder Lebensstände unterscheidet, lehrt das Mahānirvāṇatantra, daß es im Kalizeitalter nur zwei Āšramas gebe, den Stand des Hausvaters und den des Asketen. Im übrigen könnte alles, was in unserem Tantra über die Pflichten gegen die Eltern, gegen Weib und Kind, gegen die Verwandten und gegen die Nebenmenschen überhaupt gelehrt wird, genau so in irgend einem anderen religiösen Buch oder selbst in einem weltlichen Handbuch der Moral stehen. Nur einige Verse aus diesem Kapitel VIII seien beispielsweise hervorgehoben:

24. Der Hausvater soll nie eine Unwahrheit sagen oder Betrug üben und soll stets die Götter und die Gäste ehren.

25. Er ehre stets und mit aller Macht Mutter und Vater, sie als zwei sichtbar verkörperte Gottheiten betrachtend.

33. Der Hausvater soll, selbst wenn er schon dem Hungertode nahe wäre, nicht essen, ohne zuerst Mutter, Vater, Sohn, Gattin, Gast und Bruder gespeist zu haben.

35. Der Hausvater soll seine Gattin lieben, seine Kinder erziehen, seine Verwandten und Freunde erhalten: das ist die höchste ewige Pflicht.

39. Der Hausvater soll seine Frau nie strafen, sondern sie wie eine Mutter ehren. Wenn sie tugendhaft und treu ist, soll er sie selbst in Zeiten der tiefsten Not nie verlassen.

45—47. Ein Vater soll seine Söhne bis zum vierten Lebensjahr liebkosen, hegen und pflegen und dann bis zum sechzehnten Jahr in der Wissenschaft und ihren Pflichten unterrichten. Bis zum zwanzigsten Jahr sollen sie zu den Pflichten im Hause angehalten werden, und von da

an soll er sie als seinesgleichen betrachten und ihnen in Liebe zugetan sein. In derselben Weise soll auch eine Tochter mit großer Sorgfalt gehegt und erzogen und dann einem verständigen Bräutigam mit Geld und Edelsteinen übergeben werden.

63. Wer Teiche gestiftet, Bäume gepflanzt, Rasthäuser am Wege oder Brücken gebaut hat, der hat die drei Welten besiegt.

64. Wer die Seligkeit seiner Mutter und seines Vaters ist, wem seine Freunde ergeben sind und dessen Ruhm von den Menschen besungen wird, der hat die drei Welten besiegt.

65. Wer sich die Wahrheit zum Ziele gesteckt hat, wer stets mildtätig gegen die Armen ist und Leidenschaft und Zorn beherrscht hat, der hat die drei Welten besiegt.

66. Wer nicht des Nächsten Weib oder Gut begehrt, wer von Trug und Neid frei ist, der hat die drei Welten besiegt.

67. Wer sich in der Schlacht nicht fürchtet und nicht zögert, in den Kampf zu gehen, wenn es nötig ist, und wer im Kampf für eine heilige Sache stirbt, der hat die drei Welten besiegt.

Die Pflichten der einzelnen Kasten, sowie die Pflichten des Königs werden nicht viel anders als bei Manu vorgeschrieben. Das Familienleben stellt das Mahānirvāṇatantra sehr hoch. So wird streng vorgeschrieben, daß niemand sich dem Asketenleben widmen dürfe, der Kinder, Frauen oder sonstige nahe Verwandte zu erhalten habe[1]). Ganz nach den Vorschriften der brahmanischen Texte werden auch im IX. Kapitel des Mahānirvāṇatantra die „Sakramente" *(Saṃskāras)* von der Empfängnis bis zur Hochzeit beschrieben und ebenso im X. Kapitel die Vorschriften für die Totenbestattung und den Totenkult *(Šrāddhas)* gegeben. Eine Eigentümlichkeit der Šāktas in bezug auf die Ehe besteht darin, daß es neben der *Brāhma*-Ehe, für welche die brahmanischen Vorschriften gelten, auch eine *Šaiva*-Ehe gibt, d. i. eine Art Ehe auf Zeit, die nur Mitgliedern des Kreises *(Cakra)* der Eingeweihten erlaubt ist. Aber Kinder aus einer solchen Ehe sind nicht legitim und erben nicht. So sehr gilt auch für die Šāktas das brahmanische Recht, wie denn auch der Abschnitt über das Zivil- und Kriminalrecht im XI. und XII. Kapitel des Mahānirvāṇatantra mit Manu im wesentlichen übereinstimmt.

Natürlich wird trotzdem der im Tantra vorgetragene *Kauladharma* in überschwenglicher Weise für die beste aller Religionen erklärt und die Verehrung des *Kula*-Heiligen als höchstes Verdienst gepriesen. Und so wie es in einem bekannten buddhistischen Text heißt: „Sowie, ihr Mönche, für jegliche Art von Fußspur beweglicher Lebewesen in der Elefantenfußspur Platz ist, weil ja bekanntlich die Elefantenfußspur an Größe die erste von ihnen ist, also, ihr Mönche, sind alle heilsamen Lehren in den vier edlen Wahrheiten eingeschlossen," so heißt es im Mahānirvāṇatantra[2]) (wahrscheinlich in Erinnerung an die buddhistische Stelle): „Wie die Fußspuren aller Tiere in der Elefantenfußspur verschwinden, so verschwinden alle anderen Religionen *(dharma)* in der Kulareligion *(kuladharma)*."

Aus dem Gesagten erhellt, daß A v a l o n recht hat, wenn er erklärt, daß man

[1]) In dem Kautilya-Arthašāstra, dem alten Lehrbuch der Politik (II, 1, 19, S. 48) wird eine Geldstrafe für denjenigen vorgeschrieben, der Asket wird, ohne vorher für Weib und Kind vorgesorgt zu haben.

[2]) XIV, 180, vgl. Majjhimanikāya 28.

bisher über diese Literatur allzu oft geurteilt und noch mehr abgeurteilt hat, ohne sie zu kennen, und daß die Tantras es verdienen, besser bekannt zu werden, als es bisher der Fall gewesen ist. Religionsgeschichtlich sind sie ja schon deshalb von Wichtigkeit, weil sie den Mahāyāna-Buddhismus und insbesondere den Buddhismus von Tibet stark beeinflußt haben. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß Avalon es unternommen hat, eine Serie von Texten und Übersetzungen dieser Literatur herauszugeben. Freilich möchten wir nicht wünschen, mit allen 3 × 64 Tantras, die es geben soll, bekannt gemacht zu werden. Denn — das soll nicht geleugnet werden — zum größeren Teil enthalten diese Werke doch nur Stumpfsinn und Kauderwelsch. Dies gilt namentlich von den Bījas und Mantras, den geheimnisvollen Silben und Wörtern und den Zaubersprüchen, welche diese Bände füllen. Um dieses Kauderwelsch nur einigermaßen zu verstehen und in den Stumpfsinn einigen Sinn zu bringen, ist es notwendig, die tantrische Bedeutung der einzelnen Vokale und Konsonanten zu kennen. Denn zu den Hauptmitteln der Zauberei, die in diesen Texten eine so große Rolle spielt, gehört das gesprochene Wort. Nicht der Sinn, der in dem Mantra liegt, übt auf die Gottheit Gewalt aus, sondern das Wort, der Laut. Jeder Laut hat eine besondere geheimnisvolle Bedeutung. Es gibt daher eigene Glossare, in denen diese geheimnisvolle Bedeutung der einzelnen Vokale und Konsonanten gelehrt wird. Einige solche Glossare, unentbehrliche Hilfsmittel für den Sādhaka oder den Jünger, der sich zum Sādhaka ausbilden will, sind im I. Band der von Avalon herausgegebenen Serie Tantrischer Texte[1]) veröffentlicht: das zum Rudrayāmala gehörige Mantrābhidhāna, der dem Puruṣottamadeva zugeschriebene Ekākṣarakoṣa, der Vījanighaṇṭu von Bhairava und zwei Mātṛkānighaṇṭus, einer von Mahīdhara, der andere von Mādhava[2]). Beigefügt ist noch ein weiterer Hilfstext derselben Art, der zum Vāmakeśvaratantra gehörige Mudrānighaṇṭu, ein Verzeichnis der Fingerstellungen, wie sie beim Yoga verwendet werden.

Der zweite Band derselben Serie von Texten enthält den Text des Ṣaṭcakranirūpaṇa, „Beschreibung der sechs Kreise", mit nicht weniger als drei Kommentaren. Die „sechs Kreise" sind sechs lotusförmig gedachte Stellen des menschlichen Körpers von großer mystischer Bedeutung und darum für den Yoga von größter Wichtigkeit. Der erste dieser Kreise ist *mūlādhāra*, beschrieben als ein Dreieck in der Mitte des Körpers mit der Spitze nach unten, gleich der *yoni* eines jungen

[1]) Tantrik Texts edited by Arthur Avalon, Vol. I, Tantrābhidhāna with Vija-Nighaṇṭu and Mudrā-Nighaṇṭu edited by Tārānātha Vidyāratna. Vol. II, Shaṭchakranirūpana and Pādukāpanchaka, ed. by Tārānātha Vidyāratna. Vol. III, Prapanchasāra Tantra, ed. by Tārānātha Vidyāratna. Calcutta, Sanskrit Press Depository, and London Luzac & Co. 1913—1914.

[2]) Vgl. zu diesen Glossaren auch Th. Zachariae, Die indischen Wörterbücher (Grundriß der indo-arischen Phil. I, 3 B, 1897) § 27.

Mädchens, gedacht als ein roter Lotus mit vier Blütenblättern, auf denen die vier goldenen Buchstaben *vaṃ*, *šaṃ*, *ṣaṃ* und *saṃ* geschrieben sind. Im Mittelpunkt dieses Lotus ist *svayambhūliṅga*. An der Wurzel dieses rötlichbraunen *liṅga* öffnet sich die *citriṇīnāḍī*, durch welche die *Devī Kuṇḍalinī*, feiner als eine Lotusfaser und leuchtender als der Blitz, aufsteigt, usw. usf.[1]). Das Ṣatcakranirūpaṇa ist das VI. Kapitel des von Pūrṇānanda Svāmī verfaßten Šrītattvacintāmaṇi. Außerdem enthält der Band den Text eines Pādukāpañcakam betitelten Hymnus, der von Šiva offenbart sein soll, mit einem umfangreichen Kommentar.

Der dritte Band der Serie enthält den Text des Prapañcasāratantra, das dem berühmten Vedāntaphilosophen Šaṅkarācārya, von anderen dem Gott Šiva in seiner Inkarnation als Šaṅkarācārya, zugeschrieben wird. Der Name Šaṅkara erscheint in der Tantraliteratur ziemlich oft, es ist aber durchaus nicht sicher, daß die betreffenden Werke wirklich von dem Philosophen stammen. Dem Text schickt Avalon eine ausführliche Inhaltsangabe des Werkes voraus. *Prapañca* bedeutet „die Ausbreitung", „das ausgebreitete Weltall", daher *prapañcasāra*, „das innerste Wesen des Weltalls". Das Werk beginnt mit einem Schöpfungsbericht, an den sich in den beiden ersten Kapiteln Ausführungen über Chronologie, Embryologie, Anatomie, Physiologie und Psychologie schließen, die ebenso „wissenschaftlich" sind, wie die beiden folgenden Kapitel, welche die geheimnisvolle Bedeutung der Buchstaben des Sanskrit-Alphabets und der Bījas behandeln. Von größerer religionsgeschichtlicher Bedeutung sind die weiteren Kapitel, die teils Ritualien, teils Gebete, Meditationen und Stotras enthalten. Wie sehr in dem Kult des Šāktismus das Erotische im Vordergrunde steht, zeigt IX, 23 ff., wo geschildert wird, wie die Frauen der Götter, Dämonen und Halbgötter, von Mantras bezwungen, zum Zauberer kommen, „indem sie im Liebesrausch ihre Kleinodien hinstreuen, ihre Seidengewänder herabgleiten lassen und sich in das Netz ihrer fliegenden Haare hüllen, alle ihre Glieder bebend vor unerträglichen Liebesqualen, die Schweißtropfen wie Perlen über Schenkel, Busen und Achselhöhlen rollend, . . . von den Pfeilen des Liebesgottes zerrissen, ihre Leiber in den Ozean der Liebesleidenschaft getaucht, die Lippen vom Sturm ihrer schweren Atemzüge bewegt" usw. Im XVIII. Kapitel werden die Mantras und Dhyānas (Meditationen) für die Verehrung des Liebesgottes und seiner Šaktis gelehrt, und die Vereinigung von Mann und Weib wird als eine mystische Vereinigung des Ichs *(Ahaṃkāra)* mit der Erkenntnis *(Buddhi)* und als eine heilige Opferhandlung dargestellt. Wenn der Mann seine geliebte Frau in solcher Weise ehrt, wird sie ihm, von den Pfeilen des Liebesgottes getroffen, wie ein Schatten selbst in die andere Welt folgen (XVIII, 33). Dem *Ardhanārīšvara*, dem Gott, der zur Hälfte ein Weib ist — Šiva als ein wilddreinschauender Mann dargestellt, bildet die

[1]) Wer sich für diese „sechs Kreise" interessiert, findet sie beschrieben in Avalons Einleitung zum Mahānirvāṇatantra, S. LXII—LVIII.

rechte, seine Šakti, als wollüstiges Weib dargestellt, die linke Hälfte des Körpers —, ist das XXVIII. Kapitel gewidmet. Das XXXIII. Kapitel, mit dem das Werk ursprünglich geschlossen zu haben scheint, beschreibt in seinem ersten Teil Zeremonien gegen die Kinderlosigkeit, als deren Ursache Nachlässigkeit in der Verehrung der Götter und Schmähung der Gattin bezeichnet wird. Der zweite Teil bezieht sich auf das für die Šaktireligion überaus wichtige Verhältnis von Lehrer und Schüler. Die Verehrung des Guru, des Lehrers, spielt ja bei dieser Sekte eine Hauptrolle.

Die in diesem Tantra beschriebenen Ritualien und Mantras beziehen sich aber nicht ausschließlich auf die verschiedenen Formen der Devī und des Šiva, sondern auch Viṣṇu und seine Avatāras kommen vielfach zu Ehren. Das XXXVI. Kapitel enthält eine Betrachtung über Viṣṇu Trailokyamohana (den Verwirrer der Dreiwelt) in den von Avalon[1]) übersetzten Versen 35—47. Es ist eine Beschreibung voll sinnlicher Glut: Viṣṇu strahlt wie Millionen Sonnen und ist von unendlicher Schönheit. Voll Güte ruht sein Auge auf Šrī, seiner Gemahlin, die ihn liebevoll umschlingt. Auch sie ist von unvergleichlicher Schönheit. Alle Götter und Dämonen und deren Frauen bringen dem erhabenen Götterpaar ihre Verehrung dar. Die göttlichen Frauen aber drängen sich voll glühender Liebessehnsucht an Viṣṇu heran, indem sie rufen: „Sei unser Gatte, unsere Zuflucht, erhabener Herr!" Außer dieser Stelle hat Avalon auch die Hymnen an Prakṛti (Kapitel XI), an Viṣṇu (Kapitel XXI) und an Šiva (Kapitel XXVI) übersetzt[2]).

Von diesen Hymnen gilt dasselbe, wie von der Sammlung von Hymnen an die Devī, die Avalon zusammen mit seiner Gemahlin in einem besonderen Bande übersetzt hat[3]). Während manche dieser Texte bloß geistlose Litaneien von Namen und Beiwörtern der verehrten Gottheiten sind, gibt es andere, die sich, was Gedankentiefe und Schönheit der Sprache betrifft, den besten Erzeugnissen religiöser Lyrik der Inder an die Seite stellen lassen. So beginnt der Hymnus an die Prakṛti im Prapañcasāra XI, 48 mit den Worten:

„Sei mir gnädig, o Pradhānā, die du eins bist mit dem Weltall,
Die du Prakṛti bist und aller Lebewesen Leben,
Dich, o Herrin, zu preisen, heb' ich flehend meine Hände —
Dich, die stets es liebt zu tun, was unerforschlich für uns Menschen."

Es ist begreiflich, daß die Dichter viel innigere Herzenstöne gefunden haben, wenn sie von der Gottheit als ihrer „Mutter" sprachen, als wenn sie sich an Gott als Vater wandten. So heißt es z. B. in einem dem Šaṅkara zugeschriebenen Hymnus an die Göttin[4]):

[1]) Introduction, S. 61 ff.
[2]) Introduction, S. 29 ff., 45 ff., 52 ff.
[3]) Hymns to the Goddess translated from the Sanskrit by Arthur and Ellen Avalon. London Luzac & Co. 1913.
[4]) Hymns to the Goddess, S. 94 ff., Verse 2—4.

„War's Unkenntnis deiner Befehle,
War es Armut oder Trägheit,
Daß ich die Kraft nicht fand, zu tun, was ich sollte,
Daß ich versäumte, deine Füße zu ehren, —
Gütige Mutter, die du alle von Schuld befreist,
Mir auch wirst du vergeben:
Ward doch ein schlechter Sohn schon manchmal geboren.
Eine schlechte Mutter gibt es nicht."

„Mutter! Viele würdige Söhne hast du auf Erden,
Aber ich, dein Sohn, bin ohne Wert;
Dennoch darfst du, Gute, mich nicht verlassen:
Ward doch ein schlechter Sohn schon manchmal geboren,
Eine schlechte Mutter gibt es nicht."

„Mutter! Weltenmutter! Deine Füße hab' ich
Nicht geehrt, dir reiche Gaben nicht gespendet;
Dennoch hast du Liebe mir bezeigt ohn' Ende:
Ward doch ein schlechter Sohn schon manchmal geboren,
Eine schlechte Mutter gibt es nicht."

Avalon steht der Šaktireligion, die in dem Begriffe „Mutter" den höchsten Ausdruck für das göttliche Prinzip gefunden hat, mit großer Sympathie gegenüber. Wenn der Europäer, meint er[1]), eine Erniedrigung der Gottheit darin findet, daß sie weiblich aufgefaßt wird, so kann das nur darin seinen Grund haben, daß er „seiner Mutter Geschlecht für geringer hält als sein eigenes", und daß es ihm der Gottheit unwürdig dünkt, sie anders denn als männlich vorzustellen. Daß die Auffassung des Inders und besonders des Šākta in dieser Beziehung die unbefangenere und vorurteilslosere ist, wollen wir Avalon gerne zugeben. Er geht aber noch weiter und glaubt, daß die Tantras nicht bloß religionsgeschichtliches Interesse haben, sondern auch einen selbständigen Wert als Lehrbücher des *Sādhana*, d. h. der Zauberei, besitzen[2]). So dankbar wir dem Herausgeber und Übersetzer dieser Texte dafür sein müssen, daß er uns mit einem wenig bekannten und viel verkannten indischen Religionssystem näher bekannt gemacht hat, so möchten wir doch ja davor bewahrt zu bleiben wünschen, daß zu den Vedāntisten, Neobuddhisten, Theosophen und anderen Indienschwärmern in Europa und Amerika sich noch etwa Anhänger des Sādhana oder gar des Šaktikultes gesellen. Der Religionsforscher kann und darf die Tantras und den Šāktismus nicht unbeachtet lassen. Sie h a b e n ihren Platz in der G e s c h i c h t e der R e l i g i o n. Aber unserem Geistesleben möge dieser oft aus sehr trüben Quellen fließende Okkultismus — man übersetze das Wort doch nicht, den geheiligten Namen der Wissenschaft mißbrauchend, durch „Geheimwissenschaft", sondern lieber durch „Geheimtuerei" — fernbleiben.

[1]) Hymns to the Goddess, Preface.
[2]) Tantrik Texts, Vol. I, S. IV.

ÄLTERE SIAMESISCHE TÖPFERARBEITEN.

VON E. A. VORETZSCH.

Die älteren siamesischen Töpferarbeiten sind zuerst durch T. H. Lyle und seine Schenkungen der Funde aus Savankolok an das britische Museum einem größeren Kreise bekannt geworden. Lyle hat selbst in „Notes on the ancient pottery kilns at Sawankolok, Siam" (Journal of the anthropological Institute Vol. XXXIII, 1903) seine Beobachtungen an den alten Öfen bei Savankolok, die in der Hauptsache mehr diesen selbst als ihren Produkten galten, niedergelegt, und C. H. Read hat alsdann in „A chapter in the history of celadon", einem vor der Japan society of London im Jahre 1909 gehaltenen Vortrage sich des weiteren über die Erzeugnisse jener Öfen, wie es scheint, in erster Linie an der Hand des von Lyle geschenkten Materials verbreitet.

Wie es bei solchen Erstlingsarbeiten in der Natur der Sache liegt, haben jene Forschungen kein abgeschlossenes Bild von der Arbeit der siamesischen mittelalterlichen Töpferkunst geben können, und auch das, was wir hier bringen, kann, wenn es auch die ersten Beobachtungen um einiges ergänzt, doch keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen.

Das Material, das dieser Besprechung zugrunde liegt, ist an Ort und Stelle in den öffentlichen und privaten Sammlungen in Bangkok, Savankolok, Sukothai, und Pitsanulok studiert worden; sein siamesischer Ursprung ist in allen Fällen zweifellos.

Es kann heute als ausgemacht gelten, daß im Mittelalter in Siam Töpfereien nicht nur in Savankolok, sondern auch in Sukothai erzeugt wurden. Ob außerdem noch andere Fabrikationsstätten bestanden haben, ist bisher nicht festgestellt. Aus Sukothai oder richtiger Alt-Sukothai stammen ein wenig weißglasiertes, schwarzbemaltes Produkt, aus Alt-Savankolok alle anderen weiter unten aufgeführten Töpferwaren.

Wir besprechen zunächst die Sukothaier Töpfereien und wenden uns dann zu den verschiedenen Klassen der Savankoloker.

Die Alt-Sukothaier Ware besteht aus einem gelblich-gräulichen, unreinen leichten Scherben, der sich wenig von dem der heutigen Kwantung-Potterien in China unterscheidet. Die weiße, ins Kremefarbige spielende Glasur ist dick und fettig. Zur Schwarzbemalung ist ein schwarzbräunliches bis ins Gelbbräunliche spielendes Pigment verwandt worden. In der Hauptsache sind davon ornamentale Figuren, die wohl unzweifelhaft zur Ausschmückung der Tempel und Pratchedien

dienten, bekannt geworden. Deutlich läßt sich unterscheiden, wie bei der einen Klasse von ihnen Modellierung, Bemalung und Glasur besser ist als bei der anderen; augenscheinlich haben wir es in dem einen Falle mit dem älteren, dem besseren, in dem anderen mit dem neueren Produkte zu tun. Bei der Frage des Alters dieser Töpfereien spielt die Frage des Alters der Stadt selbst eine verhältnismäßig geringe Rolle. Alt-Sukothai soll im Jahre 70 v. Chr. gegründet worden sein. Diese Annahme ist durch Urkunden nicht erwiesen. Zuverlässige Geschichtsdaten sind in Siam erst von etwa 1350 n. Chr. erhältlich. Immerhin ist es wahrscheinlich, daß in Sukothai mindestens von etwa 650 n. Chr. an, und vielleicht auch schon erheblich früher, ein Königreich oder Fürstentum bestand, das mit der später gegründeten zweiten Hauptstadt Savankolok ein bis 1100 n. Chr. bestehendes blühendes Reich bildete.

Daß dieses Reich eine eigene, und zwar gar eine verhältnismäßig hoch entwickelte, selbständige Töpferkunst hervorgebracht habe, ist nicht erwiesen. Die Vermutung spricht auch dagegen. In allen anderen Künsten, soweit wir davon bisher überhaupt Kenntnis haben, war das Siam der damaligen Zeit der Schüler Indiens, Zeylons, Kambodjas und höchstwahrscheinlich Chinas. Bereits im 7. Jahrhundert finden wir eine chinesische Gesandtschaft in Sukothai erwähnt.

Bekanntlich kommt eine fast ganz gleichartige Schwarz- und Weiß-Dekoration in China in der Sung-Dynastie (960—1280) n. Chr. vor, so daß die Annahme gerechtfertigt erscheint, daß die Kunst, die wir hier in Sukothai finden, ihr Vorbild in China hatte, das von Anfang an der große Lehrmeister auf dem Gebiete der Keramik für Japan, Korea und wohl auch für Kochinchina gewesen war. In dem letzteren Lande soll übrigens ein ähnliches Erzeugnis wie das in Rede stehende siamesische hergestellt worden sein, eine Behauptung, die hier nur mit der Einschränkung wiedergegeben werden kann, daß das, was man heute als schwarz-weiße Kochinchina-Ware bezeichnet, höchstwahrscheinlich weiter nichts ist, als in China selbst hergestelltes und nach Indo-China exportiertes Porzellan oder richtiger Tonware.

Das elfte, vielleicht auch erst der Anfang des zwölften Jahrhunderts dürften, wenn man die beste Qualität der in Sukothai gefundenen Stücke als die ältesten annimmt und sie mit ähnlichen Erzeugnissen Chinas vergleicht, die Zeit gewesen sein, wo die ersten Schwarz- und Weiß-Sachen in Siam erzeugt wurden. Ihre Produktion wird sich dann, wenn man für die allmähliche Verschlechterung der Töpfereien denselben zeitlichen Maßstab anlegen darf wie in China, über mehrere Jahrhunderte erstreckt haben. Darüber, daß der gewöhnliche Scherben, woraus die Stücke bestehen, in Siam selbst gefunden wurde, kann kaum Zweifel herrschen.

Merkwürdigerweise sind von dieser Ware in Siam nur figürliche Erzeugnisse und keine Gebrauchsgegenstände bekannt, die doch in China fast bei allen Arten der Töpfereien den vornehmlichen Vorwurf des Handwerkers bilden. Man könnte daran denken, daß jene Art der Töpfereien nur für den Tempelbau bestimmt war, etwa wie sie schon im alten China besondere Farben gab, die für den Kaiser reserviert

waren. Vielleicht erklärt sich aber das Nichtvorkommen von Gebrauchsgegenständen auch aus der Geringfügigkeit der bisherigen Funde.

Wir möchten bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt lassen, wie sehr es zu bedauern ist, daß bisher noch keine systematischen Ausgrabungen auf kunstgeschichtlichem Gebiete in Siam stattgefunden haben. Was an keramischen Funden bekannt geworden ist, stammt entweder aus den Öfen, den Schutthaufen oder den Ruinenfeldern der alten Städte, von denen heute nur noch einige Stadtmauern und Tempel stehen, während alle Privathäuser, die damals aus Holz gebaut waren — abgesehen von einem steinernen Hause eines „Zauberers" — in Alt-Sukothai der Zerstörung anheimgefallen sind. Andererseits kennt man heute noch ganz genau den Palastbezirk der alten Hauptstädte, worin die Königsburg, der Palast, der ebenso wie alle anderen Häuser aus Holz gebaut war, lag. Unseres Erachtens spricht viel Wahrscheinlichkeit dafür, daß in dieser verhältnismäßig eng begrenzten Örtlichkeit auch heute noch das Haus- und Küchengerät der Herrscherfamilie ruht. Soweit es aus harter Scherbe hergestellt war, und bei der bekannten Dickwandigkeit und der Widerstandsfähigkeit der meisten Töpferarbeiten jener Zeit wird man erwarten können, daß sich dieses oder jenes Stück aus der Glanzzeit der siamesischen Keramik, die leider nur eine verhältnismäßig kurze gewesen zu sein scheint, erhalten hat.

Wir kommen zu den wichtigeren Keramiken Siams, zu den Erzeugnissen Savankoloks. Diese zerfallen in zwei Hauptarten: glasierte und unglasierte. Um die letzteren als die unbedeutenderen Produkte vorweg zu nehmen, so stehen zwei Arten davon im Vordergrunde des Interesses. Die eine, ein schwarzbrauner, wie verbrannt aussehender Ton, von dem besonders große Vasen und Urnen bekannt geworden sind. In den obengenannten Abhandlungen ist eine von ihnen auf Fig. 1 abgebildet. Diese Vase kann eine gewisse Ähnlichkeit mit den als Han-Vasen aus China bekannt gewordenen und wahrscheinlich in die ersten Jahrhunderte nach Christus zu setzenden Töpfereien nicht verleugnen. Andererseits ist ihre Form und Dekorierung so einfach, daß sie ebensogut als das primitive Erzeugnis indogener siamesischer Topfformung angesprochen werden kann. Es kommt dazu, daß Töpfereien aus ganz ähnlichem Material auch heute noch in den nördlichen Laosgebieten Siams gemacht werden. Da die Bevölkerung Savankoloks sich in den Zeiten, wovon wir sprechen, zum großen, wenn nicht zum überwiegenden Teile aus Laoselementen zusammengesetzt hat, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir es in dieser schwarzen unglasierten Töpferware mit dem ursprünglichen Erzeugnis des Landes zu tun haben. Die schwarzen Vasen kommen auch in einer überreichen, mit dem überladenen Schmuck moderner siamesischer Buddhabronzen vergleichbaren Dekoration vor, die mit ziemlicher Sicherheit auf spätere Arbeit schließen läßt.

Es soll der Vollständigkeit halber hier erwähnt werden, daß glanzlose schwarzbraune Töpfereien auch in China, und zwar angeblich schon in der Chou-Dynastie (1122—249 v. Chr.) vorkamen und später wiederholt in der Ming-Dynastie (1368

bis 1644 n. Chr.) und der Ching-Dynastie (1644—1912) erscheinen. Alle diese Arten aber sind in Form und Dekor so grundverschieden von jenen laotischen Töpferwaren, daß eine Beeinflussung Siams hierin nicht mit Notwendigkeit angenommen zu werden braucht. Vielmehr ist diese unwahrscheinlich, denn wir werden sehen, daß in den Fällen, wo Siam von China die Kunst der Herstellung von Potterien übernahm, es auch gleichzeitig ihre Form und Ausschmückung, ja gelegentlich sogar die Herstellungsmarke sich aneignete.

Die zweite Art glasurloser Schöpfungen aus Ton umfaßt eine weite Klasse figürlicher Darstellungen aus einem hartgebrannten orangeroten bis rotbraunen, boccaroähnlichen Ton. In der Hauptsache sind es Buddha- und Boddhisatva-Darstellungen, wie sie als Wandschmuck an der Außen- und der Innenseite der Tempel und Pratchedien verwendet wurden. Sie finden sich deshalb als Vollplastiken und in Hochrelief und sind die Weiterentwicklung jener in der Gandhara-Kunst, aus Chinesisch-Turkestan und übrigens auch in Siam bekannt gewordenen Masken aus Mörtel und Stuck, die in früheren Zeiten in ziemlich großer Anzahl buddhistische Heiligtümer geschmückt haben. Aber auch weltliche Darstellungen dieser Art, und zwar in bemerkenswerter künstlerischer Vollendung sind bekannt, wie die Gruppe eines Kindes und eines Hundes im Museum in Savankolok. Da die letztere im Menam gefunden worden ist, ist es nicht ausgeschlossen, daß sie aus den „nördlichen" Öfen von Alt-Savankolok stammt, von denen Lyle erwähnt, daß ihre Erzeugnisse infolge der Abspülungen des Flusses bei Hochwasser sich in ziemlichen Mengen im Flusse selbst finden.

Die glasierten Töpfereien Savankoloks zerfallen in bemalte und unbemalte. Die letzteren sind die wichtigeren, weil sie die große Klasse der Celadone einschließen, die allein genügt hätten, Siam einen ehrwürdigen Platz unter den Völkern auf dem Gebiete der Keramik zu sichern.

Wir wollen zunächst diese Celadone besprechen. Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß das Ursprungsland der Celadone China ist, daß sie dort zuerst in der nördlichen Sung-Dynastie (960—1125 n. Chr.) in gekrackter und in glatter Glasur auftreten, und daß sie in China an verschiedenen Orten und in verschiedenen Qualitäten auch noch in der Zeit der südlichen Sung-Dynastie (1127—1280) und der Ming-Dynastie (1368—1644) vorkommen.

Wir sprechen hier nur von der Ware, die in China als Lung Chüan Yao, in Arabien, im näheren Orient und in arabisch beeinflußten Gegenden des Indischen Ozeans als Martabani, in Japan als Seiji, in Europa als Celadon bekannt ist, und lassen die Nachahmungen außer Betracht, die sich von der Mandschu-Dynastie an bis zur Gegenwart in China sowohl wie in Japan in mannigfacher Ausführung finden.

Das älteste Celadon Chinas, das gekrackte Erzeugnis des „älteren Bruders" aus der Familie Chang, das sogenannte Ko-Yao, ist bisher in Siam nicht entdeckt worden; dagegen finden sich hier deutliche Nachahmungen des Fabrikats des „jüngeren

Bruders" und unter ihnen hervorragend gut gelungene. Die Glasur der Schöpfungen des „jüngeren Bruders" ist ein ungekracktes Blau-grün von großer Zartheit und Tiefe, am besten vergleichbar dem bläulich-grünlichen Hauche, der auf jungen Porreeblättern liegt.

Man setzt in China die erste Herstellung dieses Celadons in den Anfang des 11. Jahrhunderts und hiernach darf es als ausgeschlossen bezeichnet werden, daß vor diesem Zeitpunkt die Kunst der Anfertigung von Celadon von China nach Siam gekommen ist. Wenn, wie die siamesische Geschichtschreibung behauptet, es wirklich der König Phra Roang gewesen ist, der 500 chinesische Handwerker nach Siam brachte, und wenn von diesen die Porzellanöfen bei Savankolok stammen, so wird man die Regierungszeit dieses Königs nicht, wie es jene in Sagen und Mythen schwelgenden siamesischen Historiographen tun, in das 5. oder 6., sondern frühestens in das 11., wahrscheinlich aber, wie wir weiter unten sehen werden, erst in das 12. Jahrhundert zu verlegen haben.

So groß aber auch die Ähnlichkeiten des besten Savankolok und des besten Celadons, des Kinuto Seiji nach japanischer Bezeichnung, sind, so ins Auge fallend sind doch auch die Unterschiede der beiden Arten. Deutlich lassen sich auch in Siam mehrere Qualitäten des Celadons und damit verschiedene Epochen seiner Herstellung unterscheiden.

Wir haben in Siam kein Stück angetroffen, das ganz den Glanz und die Tiefe der Glasur sowie die technische Vollendung der besten chinesischen Stücke erreicht; der siamesische Scherben ist unreiner und ungleichmäßiger zusammengesetzt als der chinesische, und der rostbraune Ring am Boden bleibt an Feuer und Glanz weit hinter dem der chinesischen Prachtstücke der Blütezeit zurück. Bei diesen siamesischen Stücken ältester Art mit dicker bläulich-grünlicher, nicht glasiger Glasur ist jener Ring vielmehr hellrötlich-braun und glanzlos; er gleicht den „rosabraunen" Böden von Stücken, wie sie aus den Scherbenhaufen und Grabfunden bei Tayao — dem Cjun yu Marco Polos — bei Hsiao Mei bei Lung Chüan in der Provinz Chekiang oder den modernen japanischen Werkstätten bekannt geworden sind. Dieser hellere Ring darf als eines der typischen Erkennungszeichen des ältesten siamesischen Celadons angesprochen werden. Ob schon in der ersten Zeit der siamesischen Celadonherstellung so viel von der damals bereits hochgeschätzten und, unter den heutzutage gefundenen Bruchstücken, nur selten angetroffenen Ware angefertigt worden ist, daß es möglich war, davon nach dem Auslande zu exportieren, mag man füglich bezweifeln.

Für die Frage, wann siamesisches Celadon über Martaban, das nördlich von Moulmein und west-südwestlich von Savankolok gelegen ist, ausgeführt wurde, wird die Feststellung von Wert sein, wann Savankolok sich mit Martaban — oder allgemein gesprochen — Siam mit Pegu oder Birma in Frieden oder Krieg befand, oder wann Martaban zu Siam gehörte, denn der schwierige Landweg, der damals für den Transport der Töpfereiware von dem einen nach dem anderen

Orte benutzt worden sein dürfte, ist sicher nur in Friedenszeiten gangbar gewesen.

Wir wollen hier die Frage unerörtert lassen, ob überhaupt echtes chinesisches Celadon in Martaban zur Umschiffung gelangte und ob es nicht vielmehr allein oder so gut wie allein siamesisches Celadon war, das von Martaban nach dem Süden und Westen ging. So viel aber darf man heute schon sagen, daß es im wesentlichen das in den arabischen Uferländern des Indischen Ozeans auch heute noch am meisten angetroffene, minderwertige Produkt Savankoloks war, worauf in der zweiten Hälfte des Mittelalters der Name „Martabani" geprägt wurde, weshalb man auch besser das siamesische Celadon allein „Martabani" nennen sollte.

Die bei weitem zahlreichsten Fundstücke von Martabani in Siam sind den späten Ming-Celadonen Chinas vergleichbar, wenn auch immer der chinesischen Ware noch der Vorzug vor der siamesischen zu geben ist.

Ist der siamesische Scherben dem chinesischen nicht unähnlich, insofern als er bald ein feiner, reiner, bald ein grober, schmutziger, immer aber ein muschelbrüchiger ist, so ist die Glasur doch grundverschieden von der chinesischen. Immer hat die siamesische Glasur dieser Periode etwas Glasiges; die Glasur ist dünnflüssig und sammelt sich deshalb am unteren Rande des Stückes zu einem dickeren glasigen Rande oder Tropfen. Meistens ist die Glasur gekrackt, und zwar feiner gekrackt als die chinesische, was auf eine größere Porosität des siamesischen Produktes und damit auf einen leichteren Scherben schließen läßt. Die Ornamentierung besteht wie bei dem chinesischen Celadon in Gravierungen in der Masse unter der Glasur, und zwar finden sich im Anfang noch die typischen chinesischen Motive. Später kommen auch rein siamesische Muster vor, wie zum Beispiel die Rasmi, die heilige Flamme, das Unalom, das sich bezeichnenderweise in der Mitte der Lotusblume angebracht, findet.

Die siamesische Ornamentierung ist flüchtiger und flacher als die chinesische; sie ermangelt der Kraft, welche auch noch die guten Stücke der Ming-Dynastie so begehrenswert erscheinen läßt.

Der rostbraune Ring findet sich zwar häufig, doch kommen auch zahlreiche Stücke vor, bei denen er nur noch schwach erkenntlich ist. Bei vielen endlich fehlt er ganz, und auch diejenigen Stellen, die als unbedeckt von der Glasur nach den für diese chinesischen Keramiken geltenden Grundsätzen rostbraune Farbe zeigen sollten, sind häufig nur kremefarbig oder blaßorange oder schließlich auch ganz farblos.

Wie wir wissen, wird der kräftige, glänzende rostbraune Ring bei den chinesischen Celadonen nicht sowohl durch den Eisengehalt des Scherbens erzeugt, obwohl natürlich in China auch schwach eisenhaltiger Ton für chinesische Töpferarbeiten benutzt worden ist, sondern durch die eisenhaltige grüne Celadonglasur. Diese Glasur, die das Stück nach dem Eintauchen darin völlig bedeckte, wurde am Boden in der

Form eines Ringes wieder abgewischt, und zwar deshalb, damit das auf dem Untersatz im Ofen stehende Stück nicht an der Glasur festklebte. Daher finden wir auch in dem rostbraunen Ring häufig einen feinen weißen Ring oder weiße, meist in Kreisform stehende Abbruchstellen, das sind die Stellen, in denen der Untersatz von dem Boden des betreffenden Stückes abgebrochen wurde. Wurde nun aber auch die Glasur in Ringform von dem Stücke wieder abgestrichen, so war doch immerhin ein wenig von ihr in die Masse selbst eingedrungen. So entstand, je nachdem ein bißchen mehr oder weniger Glasur auf der Masse verblieben war, bald ein leuchtendes Orangegelb, bald ein Rostbraun, nicht unähnlich den „getigerten" Böden des Kün Yao und Ju Yao der Sung. Wahrscheinlich hatten auch die Dämpfe, die bei dem Brennen des Stückes in der Muffel entstanden, Einfluß auf die Erzeugung des rostbraunen, den Eisengehalt der Glasur widerspiegelnden Ring. Daß dieser Ring in China und Japan durch Aufmalen später auch künstlich erzeugt worden ist, soll hier nur gestreift werden. In Siam kommen, soweit wir haben feststellen können, solche gefärbte Böden nicht vor.

Wie bei der geringen Ware in China, so ist auch in Siam vielfach nicht das ganze Gefäß, sondern nur sein oberer Teil in die Glasur eingetaucht worden, so daß ein Abwischen der Glasur zur Vermeidung des Anklebens auf den Steifen nicht in Frage kam. Eine Folge hiervon ist der sehr schwache rostbraune Niederschlag, den wir bei siamesischem Celadon in der Regel finden.

In Siam kommt auch bemaltes Celadon, und zwar in einer gelbbräunlichen Bemalung vor. Es erinnert sehr an die koreanische Ornamentierung dieser Art, jedoch sind die siamesischen Stücke durchweg flüchtiger dekoriert, und sie ermangeln der Kraft und des Schwunges, welche die koreanische Kunst auszeichnen.

Eine dem chinesischen Celadon ähnliche Glasur ist die in China als Kuan Yao bekannte hellbläuliche Glasur. Sie wurde ursprünglich in Pien King (Kaifeng fu) in Honan hergestellt, ist aber auch an anderen Orten Chinas, z. B. in Hangchoufu und Kingtechen in Kiangsi nachgeahmt worden. Auch im südlichen Chekiang, in der Nähe von Lungchüan, hat man ein ganz ähnliches Produkt verfertigt. Der Hafen, von dem es ausgeführt wurde und über den heute wieder die Scherben- und Fehlstücke der Schutthaufen und gelegentlich einmal ein zwar besser erhaltenes, aber auch plumperes Stück aus einem Grabfund gehen, war Wenchow, weshalb die Ware als Wenchow Yao bekannt geworden ist. Das Chekiang Kuan Yao ist aber in Wirklichkeit nur ein sehr zartes Celadon, dünnflüssiger in der Glasur, feiner im Scherben und etwas bläulicher im Farbton als das Ko Yao. Es hatte auch nicht die Dickwandigkeit des Scherbens der eigentlichen Celadonware, und daraus mag sich erklären, daß nur wenige Stücke sich erhalten hatten, so daß es weiteren Kreisen erst durch die Scherbenfunde der letzten Jahre bekannt geworden ist.

Ein ganz ähnliches Erzeugnis finden wir in Siam. Alles in allem genommen, ist es an Scherben, Glasur und Arbeit etwas geringwertiger als das chinesische Ori-

ginal. Nie ist der glasurlose Boden braun und gelb getigert, sondern er zeigt ein glanzloses ins Rosakrappfarbene schimmerndes Hellbraun.

Wie in China, so ist auch hier die hellbläuliche Glasur in ihren besten Exemplaren undurchsichtig, opaque, und unter dem Vergrößerungsglas bildet sie die bekannten Formen der „in Wasser getauchten Watte". Trotzdem fehlt ihr die Tiefe und die Farbenkraft der chinesischen Stücke. In späteren Perioden wird sie glasig und durchsichtig. Hand in Hand mit der schlechteren Qualität der Glasur geht eine Verschlechterung des Materials, das reichlich leicht und porös wird und infolgedessen kleine und unregelmäßige Krackelierung erzeugt.

Wir wissen, daß die Kuan Yao-Manufaktur von Pien King um das Jahr 1127 n. Chr. in die Umgegend von Hangchoufu verlegt wurde, und wir sind deshalb geneigt, die Erzeugung des Chekiang Kuan Yao in die letzten beiden Drittel des 12. Jahrhunderts zu setzen. Da mit dem Ende der Sung-Dynastie (1280 n. Chr.) die Fabrikation dieser Ware aufhörte, da gerade sie aber eines der keramischen Erzeugnisse war, die Siam von China entlehnte, so finden wir hier einen Anhalt zur ungefähren Bestimmung eines Zeitpunktes, wo chinesische Töpferkunst nach Siam wanderte und wir dürfen diesen mit ziemlicher Sicherheit auf etwa die Mitte des 12. Jahrhunderts setzen. Auf diesen Zeitpunkt deuten auch viele der anderen Glasuren hin, die Siam von China übernommen hat.

Ziehen wir diesen Schluß, so setzen wir uns allerdings in einen gewissen Widerspruch zu der siamesischen Geschichtschreibung, welche die Zerstörung des Reiches Sukothai-Savankolok in das 11. Jahrhundert verlegt. Vielleicht werden spätere Forschungen dieses Ereignis als zu früh gesetzt erkennen. Andererseits ist es aber sehr wohl möglich, daß Savankolok, das auf eine lange Blütezeit zurücksah und wahrscheinlich zu einem Sitze der Zunft der Töpfer geworden war, auch dann noch die Geheimnisse der Porzellankunst von China empfing, als das neue Reich Pitsanulok-Lopburi bereits die Hauptstadt gen Süden verlegt hatte. Daß die Öfen von Savankolok noch lange nach der Zerstörung des Reiches Sukothai-Savankolok bestanden haben müssen, beweisen die Nachahmungen von Blaumalereien auf weißem Grunde aus der Ming-Dynastie, die man dort gefunden hat und von denen wir weiter unten sprechen werden.

Hierunter zählt besonders eine schwarzbraune Glasur, die in dem Kien Yao der Tang-Dynastie ihren Ursprung hat. Dieses Kien Yao stammt bekanntlich aus dem nur etwa 100 Kilometer südwestlich von Hsiaomei, aber in Fukien gelegenen Kien Yang und wurde schon in der Sung-Dynastie mit mehr oder weniger Glück an zwei oder drei anderen Orten des Reiches, so in Künchou, dem heutigen Yüchou, in Honan und in Nanchang in Kiangsi und später in Korea und Japan, wo es als Temmoku große Verehrung genoß, nachgeahmt. Während aber bei dieser Töpferei in China während der Tang- (680—907 n. Chr.) und nördlichen Sung-Dynastie (1127—1280) der schwarze Scherben immer sehr hart, schwer und sehr kaolinhaltig war, weist

dieselbe Art in Siam einen zwar schwarzen aber bedeutend leichteren kaolinarmen Scherben auf, den nur die spätere Sung- und die Mingzeit kennen. Die siamesische Glasur erinnert sehr an jene schwarzen Sung-Glasuren, die an denjenigen Stellen, wo an erhabenen Rändern und Kanten die Glasur nur dünn geflossen ist, eine tabakbraune Farbe zeigen. „Hasenhaar"-Striche und blitzernde Sterne und alle die anderen Feinheiten der chinesischen Kien Yao-Glasuren der Tang- und Sung-Dynastien haben die siamesischen Stücke nicht.

Eine andere Glasur ist gelbbräunlich und dünnflüssig; sie scheint im allgemeinen nur bei geringerwertigen Stücken verwandt worden zu sein und deckt meistens einen leichten, porösen, gelblich-gräulichen Scherben.

In besseren Exemplaren kommt die Glasur auch mit blauen und bläulichen Lichtern vor, wie sie uns in China aus dem Ende der Sung-Dynastie und dem Anfang der Ming-Dynastie bekannt ist. Wie gewöhnlich erreicht die siamesische Spielart nicht die Vollendung des chinesischen Schmelzes.

Was bemalte Stücke anlangt, so sind, abgesehen von den oben bereits erwähnten, mit Farben dekorierten Martabani-Stücken die Nachahmungen der chinesischen Blau- und Weißmalereien die interessantesten.

Der Scherben ist gemeinhin von geringer Qualität, leichter und poröser als der chinesische, immerhin aber von ausgesprochenem Porzellancharakter. Die verwandte blaue Farbe, die als Unterglasmalerei auftritt, ist ein tintiges, ins Schwarze spielendes Blau, das häufig zu einem einfach Grau-Schwarz verbrannt worden ist. Die weiße Glasur neigt zum Opaquen und zeigt gern milchige, wie geronnen aussehende Stellen. Wir haben Stücke gesehen, die mit der viercharakterigen Regierungsmarke der Ming-Dynastie auf der unteren Seite des Gefäßes geschmückt waren und auf der inneren Seite des Bodens, und zwar ebenfalls in Blau, eine Zahl trugen, wie wir solche aus der Sung-Dynastie in China auf dem Boden von Potterien eingegraben kennen, wo sie die Größennummer des Stückes bezeichnen. Nach siamesischer Ansicht bedeutet jene Zahl, daß das Stück in der Regierungszeit des 1., 2., 3. usw. Königs von Savankolok angefertigt wurde. Das dürfte kaum die zutreffende Annahme sein, denn wir haben ein Stück mit Ming-Marke und der chinesischen Zahl „6" gesehen, das unzweifelhaft nicht aus der Zeit des 6. Königs von Savankolok, dessen Regierungszeit erheblich viel früher liegen dürfte, stammt. Höchstens könnte man annehmen, daß von dem König von Savankolok, der die Porzellanmanufaktur nach Siam verpflanzte, gezählt wurde, aber auch diese Auslegung will uns gezwungen erscheinen.

Dieses Blau und Weiß kommt auch auf einem grauen leichten Scherben vor, dessen gräuliche Glasur etwa so fein gekrackt ist wie die Forellenhautkrackeln der chinesischen Töpfereien.

Schließlich treffen wir auch noch eine weißliche, halbdicke bis dünne Glasur

von milchiger Farbe an, die weich und gewöhnlich stark gekrackt ist; der dazu verwandte Scherben ist mittelfein, leicht und gräulich weißlich.

Wie schon Lyle festgestellt hat, wurden die Savankoloker Erzeugnisse häufig auf röhrenförmigen Stützen im Ofen gebrannt. Derartige Stützen sind uns erhalten. Sie zeigen einen schwarzen oder schwarz gebrannten, leichten braunen bis schwarzbraunen Scherben und eine schwach glänzende entweder glasierte oder durch den Niederschlag der Glasurdämpfe verglaste Oberfläche. Das Material ist nicht sehr verschieden von dem bei den oben genannten schwarzbraunen Glasuren verwandten, während die Glasur sich durch ihre mindere Qualität erheblich davon unterscheidet.

Was die Vermutung anlangt, daß das Material des siamesischen Martabani nach Siam von China eingeführt worden ist, so möchten wir uns dahin aussprechen, daß diese Annahme höchstens für die ersten Töpfereien gelten kann, bei denen die chinesischen Töpfermeister gewissermaßen ihr nötigstes Handwerksmaterial mit nach Siam genommen hatten. Denn, abgesehen davon, daß sich gemeinhin der siamesische Scherben wesentlich von dem chinesischen unterscheidet, und daß es dem chinesischer Charakter widerspricht, das Rohmaterial, wofür China selbst die beste Verwendung hatte, aus dem Lande zu lassen, ist auch kein Grund einzusehen, weshalb, wenn man sogar die Tonerde aus China nach Siam hätte importieren müssen, man gerade Savankolok und nicht vielmehr einen am unteren Laufe des Menam bequemer gelegenen Ort als Fabrikationsstätte für die siamesische Töpferkunst hätte wählen sollen, ja weshalb man überhaupt in Siam eine Industrie hätte schaffen sollen, für deren Existenzberechtigung die Vorbedingungen nicht gegeben waren.[1]

[1] Der Herr Verfasser befindet sich in Siam. So konnte er keine Korrektur lesen. Da das Manuskript nicht immer deutlich ist, so können im Druck leicht einige Versehen untergelaufen sein.

CHINESISCHE KUNST BEI DEN HUNNEN.

VON ZOLTÁN V. TAKÁCS.

Asiens Riesenkörper ist einfach und großzügig gegliedert. Aus dieser Eigentümlichkeit heraus ist die geheimnisvolle einheitliche Kraftentfaltung seiner Völker zu erklären. Diejenigen unter ihnen, die für das Geschick des großen Kontinents ausschlaggebend geworden sind, hatten ihre Kraft wie es scheint, bereits in der grauesten Vorzeit in ostwestlicher Richtung (sumerische Wanderungen) zur Entfaltung gebracht. Der Kampf zwischen Iran und Turan bedeutet nichts weniger als die Erfüllung eines Schicksals, dessen Wege über den Norden des unfaßbarsten aller Weltteile bis ins Herz Europas hinein durch geographische Formationen gebieterisch vorgeschrieben waren.

Die Wirkung der Eroberungen der wandernden Völkermassen Innerasiens erwies sich groß nicht nur in der Ausdehnung, sondern auch in der Vereinigung und Verschmelzung der verschiedensten Rassen und Auffassungen. 'Die großen asiatischen Völker bilden auch heute nicht ethnische, sondern kulturelle Einheiten, und die Geschichtschreibung des Altertums beweist, daß es von jeher nicht anders gewesen. Auch die kriegerischen Nomadenvölker Innerasiens ließen sich, einerseits gegen Iran, andererseits gegen China, bereits im grauen Altertum als solche mächtige Einheiten erkennen. Ihre synthetische Kraft erreichte ihren Höhepunkt in der Herrschaft der Hunnen, die als die einstigen Beherrscher „Turans" aus den geographisch zusammenhängenden Teilen Innerasiens (Turanische Niederung, Siebenstromland, Dzungarien, Wüste Gobi) unseres Wissens zuerst eine politische bzw. kulturelle Einheit geschaffen hatten; und deren letzte Glanzperiode im Herzen Europas unauslöschliche Erinnerung hinterließ.

Man ist wohl berechtigt anzunehmen, daß das Hunnenreich, dessen Glanz noch heute blendet, nicht nur auf die rohe Kraft der Waffen gegründet war, sondern auch eine kulturelle Macht verkörperte. Es sei mir also gestattet, auf Grund dieser Annahme einen Weg anzutreten, der meiner Meinung nach am sichersten zur Erkenntnis der bisher fast unbekannten Eigenart dieser Kultur führt. Vorausgesetzt aber, daß dieses Kriegervolk sich künstlerisch betätigte, möchte ich auf die Frage eine Antwort finden, welcher Herkunft, welcher Art diese Produktion gewesen sein, zu welchen Formen sie geführt haben mag.

Über die Tatsache, daß die Identität der Wolgahunnen und der einst in Chinas Nachbarschaft lebenden Hiungnu nicht den mindesten Zweifel zuläßt, sollen hier keine weiteren Worte verloren werden. Die Wissenschaft muß diese Frage für erledigt halten,

und zwar vor allem auf Grund der Beweise, die Friedrich Hirth in seinen Aufsätzen „Wolgahunnen und Hiungnu" (1900), „Die Ahnentafel Attilas nach Johannes von Thúrócz" (1899) und „Hunnenforschungen" (1901) erbracht hat. Es kann mit ruhigem Gewissen behauptet werden, daß die gefürchteten Nachbarn des alten China die Ahnen von Attilas Hunnen gewesen sind. Diese Feststellung beruht auf unverkennbaren historischen Tatsachen, bildet also zur Ableitung reeller Schlußfolgerungen eine sichere Grundlage.

Ich meine also nach den Forderungen der einfachsten, natürlichsten Logik vorzugehen, wenn ich von der Kultur der Hunnen von vornherein annehme, daß sie unter chinesischem Einfluß stand, und daher die Kunsterzeugnisse, die diesem Kriegervolk dem Anschein nach zugewiesen werden können, auf Grund dieser Annahme zu bestimmen versuche. Gibt es unter den Denkmälern der Völkerwanderung solche, die eine unmittelbare Einwirkung der chinesischen Kunst verraten, so ist die Voraussetzung berechtigt, daß dieselben von den Hunnen herrühren oder mindestens mit ihnen in engen Zusammenhang gebracht werden können.

Es stellt sich aus den Aufzeichnungen der chinesischen Geschichtschreiber heraus, daß die Hunnen im dritten vorchristlichen Jahrtausend sich ihren chinesischen Nachbarn gegenüber ebenso kriegerisch und aggressiv verhielten, wie später im Zeitalter der Shan, der Chou und der Han. Sie wurden anfangs shan-yung, zur Zeit der Dynastie Chou hien-yün und unter den Han hiungnu genannt. (Siehe Otto Franke, Zur Kenntnis der Türkvölker und Skythen Zentralasiens. Abhandlungen der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften. Berlin 1904. — P. Albert Tschepe, Das Eingreifen der westlichen Nomaden in Chinas älteste Geschichte. Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen an der Kgl. Friedrich Wilhelm-Universität zu Berlin. Jahrgang XIV. Ostasiatische Studien.) Sie sind ein unruhig herumschweifendes Reitervolk gewesen, ganz wie die späteren Hunnen an der Wolga, am Schwarzen Meer, an der Theiss und der Donau.

Primitive, unorganisierte Barbarenhorden können aber die Hiungnu doch nicht gewesen sein. Als Gründern eines mächtigen Staatswesens ist ihnen wohl auch eine gewisse Pracht- und Kunstentfaltung bereits in ihrer Urheimat zur inneren Notwendigkeit geworden. Es ist auch — wie bemerkt — mehr als wahrscheinlich, daß das ganze Kulturleben des Hunnenreiches in erster Linie chinesisch beeinflußt war. Die historisch nachgewiesene Kultur der seßhaften, als Staatskünstler hervorragenden Chinesen übertraf bei weitem diejenige der fortwährend hin und her wogenden Hiungnu, die wie alle Nachbarn des Himmlischen Reiches, obwohl gewöhnlich Sieger auf dem Schlachtfelde, mit der Zeit der Macht der uralten ostasiatischen Kultur notwendigerweise unterlagen.

Es ist über die chinesische Kunst der vorchristlichen Jahrtausende nicht viel bekannt. Die Grundformen und Ornamente der erhaltenen und aus alten Katalogen (K'au-ku-t'u, Po-ku t'u-lu, Si-ts'ing ku-kien) bekannten ritualen Bronzegefäße,

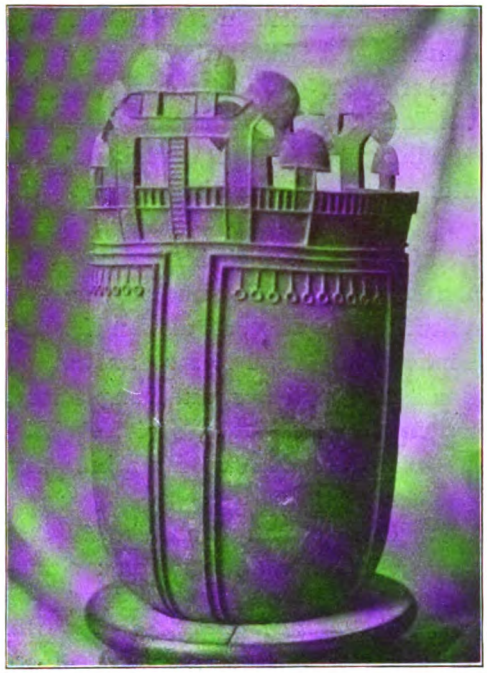


Abb. 1. Hunnisches Opfergefäß aus Puszta-Törtel. Ungarisches Nationalmuseum, Budapest.

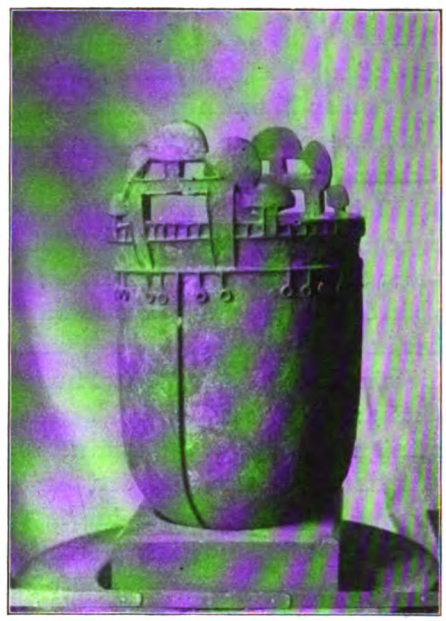


Abb. 2. Hunnisches Opfergefäß aus Kapos-tal. Ungarisches Nationalmuseum, Budapest.

sowie die aus den Naturformen geistreich abgeleiteten Schriftzeichen beweisen aber, daß die Urkunst der Chinesen bereits im angehenden zweiten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung auf festgefügte Prinzipien, auf voll entwickelte Formen aufgebaut war, die von den nomadischen Nachbarvölkern weder geschaffen, noch vermittelt worden sein konnten.

Nomadisch und barbarisch ist dagegen die von den sogenannten skythischen Altsachen repräsentierte Kunst. Diese Denkmäler kommen in verschiedenen Stilarten auf dem weiten Gebiete zwischen Jenissei und Donau vor. Sie lassen eine unverkennbare weitverzweigte Verwandtschaft erkennen und bilden einen den Kunstprodukten der Mittelmeerkultur wesensfremden Block. Ein großer Teil ihres Formenschatzes läßt sich sowohl inhaltlich als auch stilistisch auf Mesopotamien zurückführen. Andere Elemente stehen dagegen mit der chinesischen Kunst in Verwandtschaft. Infolge dieser Affinität entstand auch die Ansicht, daß die Nord- und mittelasiatischen Völker des Altertums zwischen West- und Ostasien eine Vermittlerrolle gespielt und auf diese Weise zur Befruchtung des letzteren vom Westen her beigetragen hatten. (P. P. Reinecke, Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas zu denen des skythisch-sibirischen Völkerkreises. Zeitschrift für Ethnologie XXIX. 1897.)

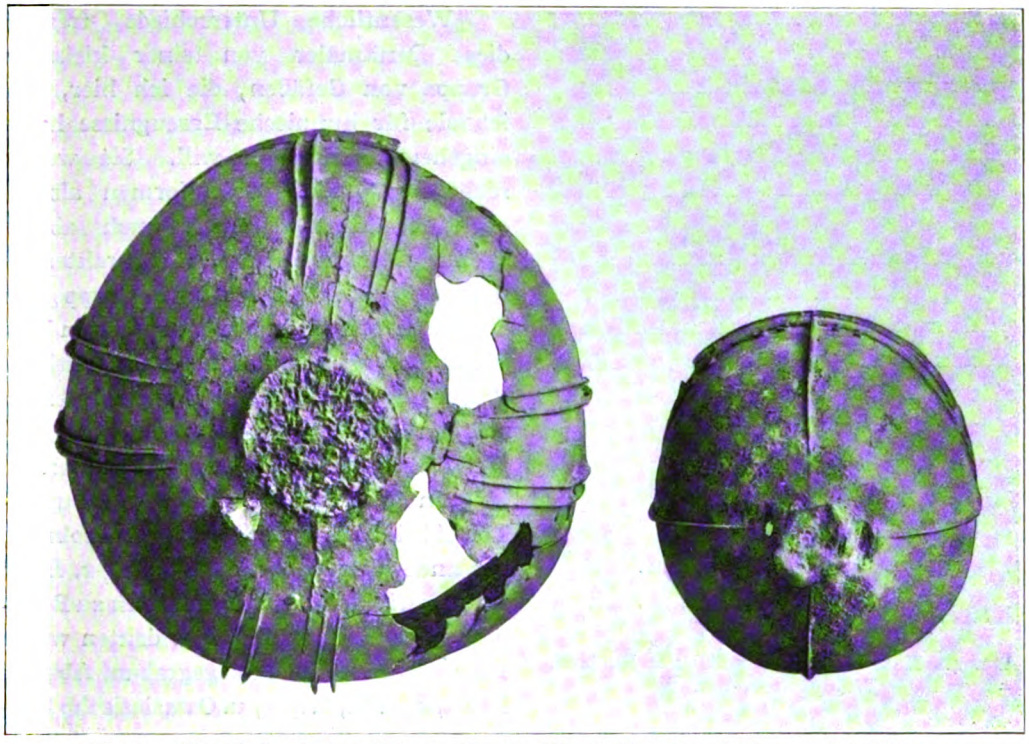


Fig. 3. Hunnische Opfergefäße aus Puszta-Törtel (links) und Kapos-tal (rechts). Ungarisches Nationalmuseum, Budapest.

Eine besonders wichtige Rolle spielen unter den sogenannten skythischen Denkmälern die kupfernen bzw. bronzenen vasenförmigen Opfergefäße, die ihren Grundformen und Dekorationen nach in zwei Hauptgruppen zu teilen sind. [Über die Unterscheidung dieser zwei Gruppen vgl. M. Ebert, Ein skythischer Kessel aus Südrußland. Prähistorische Zeitschrift. IV, H. 3—4, S. 451—454.]

Die überwiegende Mehrzahl dieser Gefäße ist halbkugelförmig oder mit einwärts gebogenem Rande gebildet. Sie stehen immer auf einem festen stämmigen Fuße und sind dabei mit runden, zumeist mit Knöpfen verzierten Henkeln versehen, die entweder dem Kesselrande senkrecht entwachsen oder denselben, sich eng an die Wand schmiegend, überragen. Manchmal sind sie auch an den Seiten in vertikaler Lage angebracht. Der Guß ist im allgemeinen roh und massiv.

Gefäße dieser Art kamen in Sibirien und Rußland, besonders in den südlichen Gouvernements in außerordentlich großer Zahl zum Vorschein. Aus Ungarn ist nur ein Exemplar bekannt (aus der Gegend von Ó-Szőny), das im Ungarischen Nationalmuseum zu Budapest aufbewahrt wird. (Zusammenfassendes über diese Funde bei Béla v. Posta, Dritte asiatische Forschungsreise des Grafen Eugen Zichy. III. 1905. S. 515ff.)

Abb. 4. Hunnisches Opfergefäß aus Rußland. Wologda-Museum.

Wesentliche Unterschiede trennen diese Denkmäler von einer kleineren Gruppe von Gefäßen, die ich hier, weil ich sie für hunnische Erzeugnisse halte, eingehend behandeln will. Sie weisen nicht nur andere Grundformen als die oben erwähnten, sondern auch abweichende Dekorationen auf. Charakteristische Eigentümlichkeiten dieser Gruppe sind die durch scharfe senkrechte Rippen bzw. Kämmen gevierteilte hohe zylindrische Wand und die sich daraus emporhebenden eckigen Ösen.

Zwei Gefäße dieser Art wurden in Ungarn gefunden. Das eine zu Puszta-Törtel bei Körös (in der Nähe von Szolnok), das andere im Kapos-tal. (Fig. 1—2. Beide im Ungarischen Nationalmuseum zu Budapest. Das Bruchstück eines dritten wurde 1910 in Dunapentele ausgegraben. Abb. bei Ebert, a. a. O., S. 453, u. Ostasiatische Zeitschrift, IV, S. 115.) Die Stümpfe am Boden beweisen, daß die Gefäße ursprünglich auf dicken Füßen standen. (Fig. 3.) Sie sind auf Grund eines eigentümlichen dekorativen Motivs einer besonderen Kategorie zuzuweisen. Sie werden nämlich an den Henkeln und daneben am Kesselrande durch Stäbchen dekoriert, die in großen Knöpfen enden. Letztere können als flachreliefartige Darstellungen von Halbkugeln aufgefaßt werden, deren Basis rings herum scharf ausladet. Auch die Außenseiten der Stäbchen und Henkel sind mit ähnlichen Kanten eingefaßt. Alle diese Bestandteile aber sind nach innen flach. Diese Art des Dekors sichert den im ungarischen Boden gefundenen Gefäßen eine sehr bemerkenswerte Sonderstellung. Sie sind meines Wissens die einzigen, bei denen die erwähnten pilzförmigen Motive nicht nur an den Ösen, sondern auch am Gefäßrande angewandt sind. Die große Mehrzahl der sogenannten skythischen Kessel weist eine verwandte Dekoration nur auf den runden Henkeln und auch dort in einfacherer, altertümlicher Form auf.

Ein drittes Exemplar der zylindrischen Opfergefäße (ohne die erwähnten pilzförmigen Motive) kam in Höckericht, in Preußisch-Schlesien zum Vorschein. (Abb. in Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. N. F. III, S. 47.) — Eine Art Mittelstellung zwischen diesem und den ungarischen nehmen zwei Vasen aus Rußland ein. Der eine stammt aus Werchni-Konetz (Regierungsbezirk Wologda, Kreis Ustschissolsk), der andere wurde im Jahre 1884 im Sande eines Flüßchens

zwischen den Gemeinden Otoka und Zagarina (Regierungsbezirk Simbirsk, Kreis Sisran) gefunden. (Fig. 4—5.) Beide sind aus Kupfer gegossen. Sie unterscheiden sich von dem in Höckericht gefundenen, dessen einzige Zierde das scharfe Gerippe ist, dadurch, daß sie, wie die ungarländischen, mit geschweiften bzw. auf Schnüren gehängten (zum Teil auch mit einfachen) Ringen geziert sind. Diese Dekorationen sind an der rings um den Gefäßrand laufenden Kante als Anhängsel angebracht. Man findet sie aber auf dem Stück von Werchni-Konetz [Wologda] auch in vertikalen Reihen, mit schräggestellten Schweifen, die gleichsam einem unsichtbaren Stile entwachsen.

Abb. 5. Hunnisches Opfergefäß aus Rußland. Eremitage St. Petersburg.

An den Seiten der zwei rußländischen Exemplare sind außerdem mit der Spitze nach unten gekehrte Dreiecke zu sehen. Auf dem von Werchni-Konetz an den Ecken mit Ringen kombiniert; auf dem Stücke von Simbirsk an einem Zellenband hängend. Sie erinnern an assyrische Gehänge (Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, II, S. 764, Fig. 432, 433), aber auch an geometrische Abbreviaturen von Ochsenköpfen, die uns aus elamitischen Vasenmalereien bekannt sind. [Gautier und Lampre, „Mission scientifique de Perse", in „Der Mensch aller Zeiten", I, S. 528, Fig. 345.] Nicht zu vergessen dabei, daß das mit der Spitze nach unten gekehrte Dreieck in einigen altchinesischen Ideogrammen — *k'ou* (Mund), *she* (Zunge), *yen* (Sprache), *yie* (Ton, Laut), *kü* (Richterspruch, Urteil), *tien* (Blitz), *shih* (Stein, Fels) — als wesentlicher Bestandteil vorkommt. Ich glaube also nicht fehlzugehen, wenn ich diese als Hauptmotiv erscheinende einfache Zierform als urasiatisches künstlerisches Gemeingut auffasse. Die nordrußländischen Vasen können also vielleicht als altertümlichere und einfachere den ungarländischen zeitlich vorangehen.

Es ist aus den Mitteilungen von J. R. Aspelin, dem hochverdienten Forscher

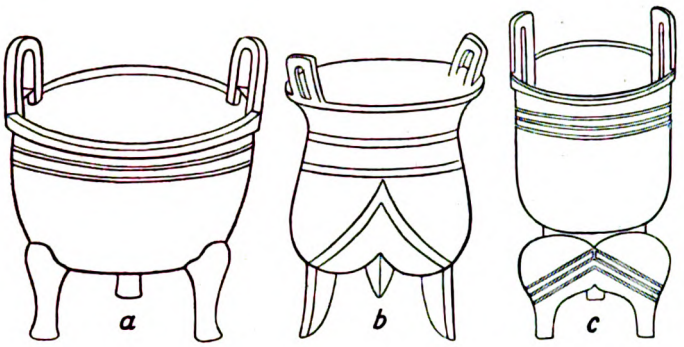


Abb. 6. Chinesische Opferkessel. Nach dem Po-ku-t'u-lu. Aus Reinecke, Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas zu denen des skytisch-sibirischen Völkerkreises. Z. f. Ethn. XXIX.

der uralaltaischen Altertümer, ersichtlich, daß ähnliche Stücke auch in der Gegend des Altai und der Jenissei gefunden wurden. Er teilt in seinem Werke „Antiquités du Nord finno-ougrien" ein verwandtes Exemplar aus Biisk (S. 70, Abb. 318) mit. Die ornamentale Ausbildung des Henkels dieser Opfervase geht mit altaischen Formen [auf Messergriffen] eng zusammen.

Zusammengefaßt wurde das angeführte Material [mit Ausnahme des Stückes aus Dunapentele] von Josef Hampel in einer Studie, die unter dem Titel „Skythische Denkmäler aus Ungarn" in der Zeitschrift „Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn" (IV. 1895. 1) erschien. Verfasser gibt darin der Überzeugung Ausdruck, daß zur Deutung dieser Denkmäler in erster Linie die russische Wissenschaft berufen ist, denn sie ist am ehesten in der Lage, das entsprechende Material in Evidenz zu halten und zu verarbeiten. Als ich aber in der Annahme, daß in den letzten zwei Jahrzehnten neue Exemplare aufgetaucht waren, mich nach weiteren Analogien der geheimnisvollen Gefäße interessierte, erhielt ich von wohlunterrichteter Seite (Dr. Nikolai Makarenko-Petersburg) die Auskunft, daß neue Stücke nicht entdeckt wurden, und zur Lösung der Frage auch in der neueren russischen Literatur kein Versuch gemacht wurde.

Paul Reinecke war meines Wissens der erste, der zwischen diesen Denkmälern und den altchinesischen Bronzen eine gewisse Affinität konstatiert hatte. (Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas zu denen des skythisch-sibirischen Völkerkreises. Zeitschrift für Ethnologie. Bd. XXIX, 1897, S. 141—163.) Es fiel ihm die Übereinstimmung in der Gußtechnik und der Form der Henkel auf. (Fig. 6.) Er läßt sich jedoch auf keine weitere Erörterung der Frage ein und bemerkt nur, daß die Gefäße, die er schlechterdings für skythisch-sibirische Produkte hält, aus der Völkerwanderungszeit stammen.

Eine eingehende Detailanalyse läßt uns noch weitere überzeugende Analogien erkennen. Die wesentlichen Eigentümlichkeiten unserer Vasen sind nämlich auch für die altchinesischen Bronzen charakteristisch. Die uns bekannten ältesten Denkmäler chinesischer Kunsttätigkeit sind bronzene Ritualgefäße. Sie sind fast die einzigen uns bekannten Dokumente der in den Zeitaltern Shan und Chou blühenden Kunst. Es kann mit Recht behauptet werden, daß ihre Grundformen und Dekorationen, die nicht nur in den zwei letzten vorchristlichen Jahrtausenden, sondern auch im

weiteren Verlauf der Zeit, bis zum heutigen Tage keine wesentliche Veränderung erfahren haben, zu Beginn des selbstbewußten nationalen Kulturlebens der Chinesen bereits festgelegt waren. Einige Elemente dieser Bronzekunst müssen sogar unbedingt urzeitlicher Herkunft sein.

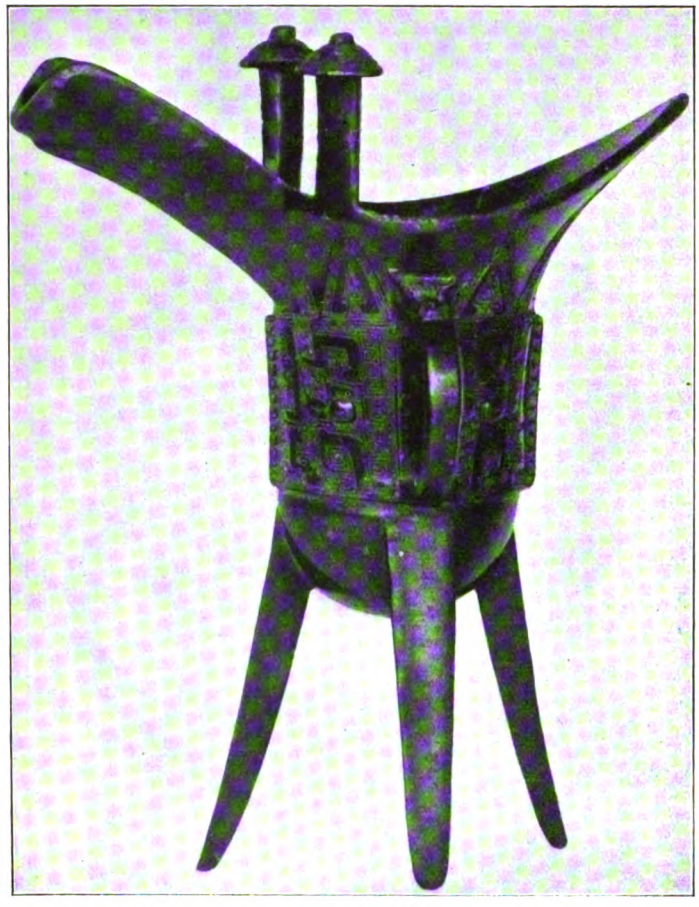


Abb. 7. Chinesisches Opfergefäß für Wein (chüeh). Sammlung Sumitomo, Ōsaka.

Alles deutet darauf hin, daß die durch Hirth, Conrady u. A. vertretene Anschauung, nach der sich in der ersten großen Periode des chinesischen Kunstlebens eine autochthone Entwicklung abgespielt hatte, unwiderlegbar ist. Analogien, die einerseits in der altbabylonischen, andererseits in der urchinesischen Kunst vorkommen, lassen eher auf einen vorgeschichtlichen Zusammenhang der asiatischen Völker schließen. Auch der Geburtsort der einheitlich scheinenden Urkunst des pazifischen Völkerkreises ist am ehesten auf dem südlichen Teile des ostasiatischen Küstenlandes oder an den anschließenden Inseln zu suchen. Man ist durchaus nicht berechtigt, anzunehmen, daß diese Produktion sich vom Westen her oder sogar von der östlichen Region des Mittelmeeres genährt hätte.

Die Bronzegefäße der Zeitalter Shan und Chou sind massiv gegossen. Ihre dicken Wände haben den Stil der ursprünglichen Tonformen beibehalten. Sie müssen anfangs, wie eine ganze Anzahl Beispiele aus dem Po-ku-t'u-lu zeigt, durchgehends ziemlich schmucklos gewesen sein. Die Vierteilung ihrer Wände durch einfache Rippen ist der wohlbekannten symbolisch-figuralen Dekoration jedenfalls voran-

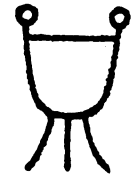
Abb. 8. Chinesischer Kessel (hsien). Sammlung Sumitomo, Ōsaka.

gegangen. Die Henkel heben sich aus dem Rande senkrecht empor, wie an den Scheffeln, Kübeln oder Körben. Die *chüeh* genannten Weingefäße (Fig. 7) sind am Rande anstatt der Henkel mit Stäben versehen, die gebuckelte oder scheibenförmige Köpfe tragen. [Manchmal enden sie in Handhaben, die in der Mitte verdünnt sind. An einem Kessel (hsien) der Sammlung Sumitomo (Fig. 8) erscheinen sie als Träger plastischer, obwohl ziemlich flach geformter Vögel.] Diese Knöpfe, deren Urform ich in den Buckeln steinzeitlicher Töpfe und in den dekorativen Warzen altchinesischer Bronzegefäße und Glocken zu erkennen glaube, dienten dazu, an beiden Seiten mit Stäbchen angefaßt zu werden, wenn das Gefäß vom Feuer gehoben wurde. Besonders charakteristisch ist für die Chüeh, wie für die Weingefäße *yu*, der hohe zylindrische Körper. Es muß auch betont werden, daß die allgemein verbreiteten Haupttypen der urchinesischen Gefäße, nach absolut verläßlichen Belegen,

Abb. 9.

Abb. 10.

Abb. 11.



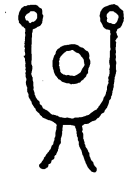


Abb. 12.

Ideogramme für hsüe (9), min (10), tou (11) und ting (12). Nach Chalfant, Early Chinese Writing. Pl. IV, Nr. 55, Pl. XII, Nr. 155, 156, Pl. XXVI, Nr. 364.

ähnliche hohe, zylindrische Körper hatten. Die Urformen der altchinesischen Keramik sind uns durch einige Schriftzeichen der Zeitalter Shan und Chou überliefert worden.

Die chinesischen Schriftzeichen dieser Perioden sind nämlich ganz hieroglyphartig gebildet und erteilen infolgedessen durchaus verläßliche Auskünfte über die Gegenstände, die sie darstellen, bzw. durch die sie etwas symbolisieren. Der Begriff des Blutes — hsüe — wird z. B. durch das Opfergefäß versinnbildlicht. (Fig. 9. Siehe Frank H. Chalfant, Early Chinese Writing. Pl. IV, Nr. 55.) Dieses Gefäß ist hoch und zylindrisch und steht auf verhältnismäßig stämmigem Fuße, an dessen beiden Seiten mit je einem schrägen, bez. senkrechten Strich die Scheithölzer angedeutet sind. Die Übereinstimmung dieses Zeichens mit den Grundformen der uns interessierenden Gefäße ist augenfällig.

Dieselben oder mindestens im wesentlichen ähnliche Gefäßtypen dienten auch zur Bezeichnung anderer Begriffe, wie Schale, Trinkbecher usw. — auf chinesisch min (Fig. 10, Chalfant, a. a. O., Pl. XII, Nr. 155), Fenster — kiung (Chalfant, Pl. XI, Nr. 145), Becher — tou (Fig. 11, Chalfant, Pl. XII, Nr. 156). Auch die Grundform des Räuchergefäßes — ting — (Fig. 12, Chalfant, Pl. XXVI, Nr. 364) unterscheidet sich im wesentlichen nicht von den bereits erwähnten und auch der die Opfergefäße im allgemeinen charakterisierende Dreifuß summiert sich auf einigen Bezeichnungen dieses Begriffes zu zwei Linien, wie etwa auf dem Schaft der Min. Besonders wichtig erscheinen mir am letzterwähnten Schriftzeichen die beiderseits angebrachten und mit Knöpfen versehenen Henkel, die m. E. den erwähnten Stäben an den Chüeh und den pilzförmigen Dekorationen unserer Vasen entsprechen.

Die angeführten Zeichen der altchinesischen Schrift sind deshalb als verläßliche Grundlagen unserer Folgerungen anzunehmen, weil sie bei ihrer logischen Zeichnung nur struktive Elemente und auch diese nur in ihren Rudimenten enthalten. Ihr Inhalt belehrt uns also genau über die Form der fraglichen Gegenstände und das Stilgefühl ihrer Urheber.

Auf dem Zeichen für Weingefäß, Topf und Töpferei — fou — (Chalfant, Pl. XII, Nr. 158) lassen sich Querstriche beobachten, die Bänder bzw. Riemen andeuten. Ich glaube, daß die eigenartigen dekorativen Rippen, die die chinesischen Ritual-

gefäße in vertikaler und horizontaler Richtung umgeben, auf diese Bänder zurückzuführen sind. Es ist wohl nicht nötig zu betonen, daß die reiche künstlerische Ausbildung dieser Motive gar nichts gegen diese Annahme zu sagen hat. Die Entwicklung der Zierformen liefert wohl immer und überall an unzähligen Beispielen den Beweis, daß die anfangs rein praktisch begründeten Elemente sich später zu dekorativen Motiven umgewandelt hatten, die äußerlich an ihre ursprüngliche Bedeutung gar nicht mehr erinnern.

Der Geschmack der Chinesen, die bereits in den Zeitaltern der Shan und Chou ein sehr intensives Kulturleben geführt haben, hatte bereits in diesen Perioden die schnörkelhaft umgebildeten und aufgelösten Formen bevorzugt. Ihr Kunstgewerbe mußte also, dieser Tendenz entsprechend, eine gründliche dekorative Umwandlung durchgemacht haben. Auch ihre großartige Gußtechnik, die sich notwendigerweise in Anlehnung an die Keramik bzw. Tonbildnerei entwickelt hatte, trug wohl das ihrige bei, um den Charakter der urzeitlichen Formen entsprechend ummodeln zu helfen. So ist es m. E. zu erklären, daß die altchinesischen Bronzen, gleichviel welcher Form und Bestimmung, durchwegs eine rein dekorativ anmutende Rippengliederung aufweisen. Die Rippen auf den Seiten oder Deckeln der Gefäße laden scharf heraus, wobei sie ganz metallisch wirken.

Die Stofflichkeit der in Ungarn und Rußland gefundenen Vasen entspricht, wie wir gesehen haben, durchaus dem chinesischen Kunstgefühl. Auch diese Gefäße weisen scharfe, in Bronze erdachte Rippen auf, aber natürlich in einfacher barbarischer Form. Das Kunstwollen der Nomaden ging nicht hoch hinaus, die ursprüngliche Bestimmung der Formen blieb aber länger im Unterbewußtsein ihrer Künstler. Einige sibirische Exemplare des gewöhnlichen weitverbreiteten skythischen Kesseltypus sind auch durch realistische Nachbildungen von Schnüren geziert. [Béla v. Pósta, a. a. O., Fig. 292, 294, 295, 295a, 297, 298, 298a.] (Das zu Pferde oder Kamel beförderte Gefäß wird auch heute mit Schnüren oder Riemen umgeben.)

Zwei Elemente an den ungarländischen Vasen wären noch auf ihren Ursprung hin in Betracht zu ziehen: das Zellenband, an den Rändern der Gefäße und auf der mittleren Leiste des Henkels des größeren (aus Törtel), und die geschweiften, als Reliefnachbildungen von Anhängseln angebrachten Ringe. Beide sind im Formenschatz der altchinesischen dekorativen Kunst unschwer nachzuweisen. Überzeugende Analogien des ersteren befinden sich auf dem Weingefäß (chüeh), das im Band XIV des Po-ku t'u-lu auf Tafel X nachgebildet ist. (Fig. 13.) Ringe auf Schnüren in Reliefnachbildung sind uns aus der Han-Zeit bekannt. Berthold Laufer bringt in seiner „Chinese Pottery of the Han-Dynasty" die Abbildung eines Uringefäßes (Taf. XXVI, Fig. 1), das mit der erhabenen Darstellung solcher Anhängsel dekoriert ist. Die freie Anwendung dieses Motivs entspricht am ehesten den schräggestellten Schnüren auf der Opfervase von Werchni-Konetz.

Es wurden aber im chinesischen Altertum auch bronzene Vasen hergestellt,

deren Wände mit kleinen losen Ringen behängt waren. Neuere Kopien solcher Gefäße erfreuen sich auch heute allgemeiner Beliebtheit. Eine wird auch von Münsterberg mitgeteilt. (Chinesische Kunstgeschichte, II. 150.) Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß die eigentümlichen Anhängsel auf unseren Kultgefäßen auf diesen rundplastischen Schmuck der altchinesischen Vasen zurückzuführen sind.

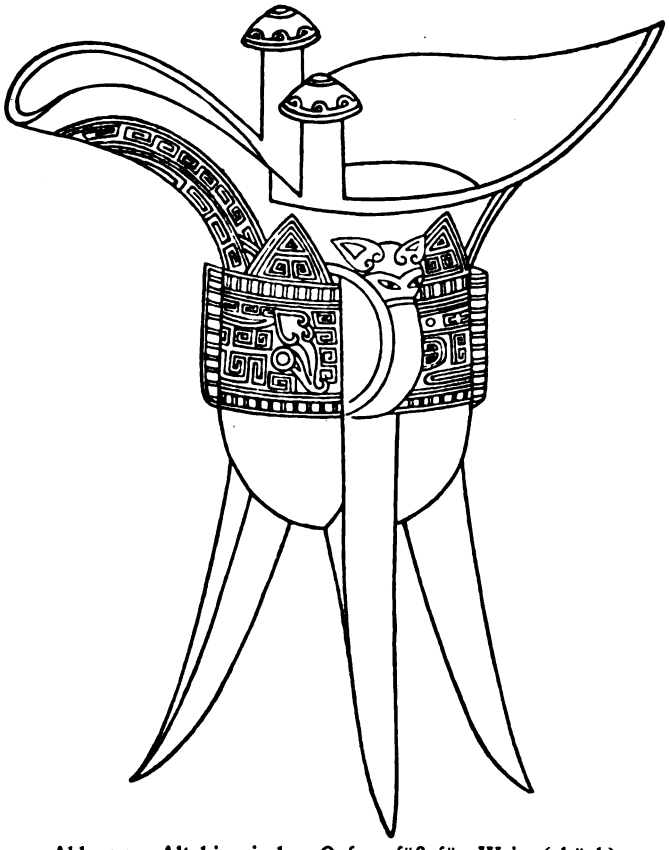


Abb. 13. Altchinesisches Opfergefäß für Wein (chüeh). Shangzeit. Nach Po-ku-t'u-lu.

Man darf daran keinen Anstoß nehmen, daß die an den verschieden geformten chinesischen Gefäßen mit abweichender Absicht angewandten Ziermotive an den nomadischen Denkmälern unorganisch vereint vorkommen. Derartige barbarische Vermengungen konsequent ausgebildeter Stilformen gehören durchaus nicht zu den seltenen Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Ich kann also Berthold Laufer, dem hochverdienten Verfasser des Werkes „Chinese Pottery of the Han-Dynasty" mit nichten beistimmen, wenn er im genannten Buche (S. 224) mit Reinecke polemisierend bemerkt: „To establish the possibility of a comparison between types of vessels of different cultural provinces, it is a fundamental necessity that these types agree in the principal features of their formation: Coincidence in only one or in a few characteristics does not constitute a relationship. I utterly fail so see any similarity between the Chinese tripod vessel (t i n g) of Silver Island and the Scythian bronze kettle from Hungary, which Reinecke groups together on pp. 148 and 149, except, perhaps, in the very accidental feature of the loop-holes; but the Chinese ting always has either three or four feet, while the Scythian kettle has only one stem; and this makes a principal difference, which Mr. Reinecke too easily overcomes by calling this the „simplification of the foot" in the Siberian specimens (on p. 159). If this Scythian type m u s t resemble a Chi-

nese one, it is perhaps somewhat similar to a t o u. The t o u, however, is never provided with loophandles : consequently the Scythian kettle is neither a t i n g nor a t o u, but an intirely different and distinct type. Besides, W. Radloff (Aus Sibirien, Vol. II, p. 88) remarks expressly, that the Siberian peoples of the bronze period did not know of tripod vessels, but put the kettles themselves into the fire."

Laufers Stellungnahme zu dieser Frage befremdet mich schon deshalb, weil ihm als hervorragendem Kenner chinesischer Altsachen keinesfalls entgehen dürfte, daß die Grundform der Gefäße unter den altchinesischen Ideogrammen für Blut — h s ü e — und Schale — m i n — vollinhaltlich vorkommt, zur Bezeichnung des letzteren Begriffes nebst einem Zeichen, das der Form des t o u genannten Gefäßes der Chou-Periode (Abb. in Laufers oben zitiertem Werke auf Taf. III, Nr. 5, und XXVIII, Nr. 2) durchaus entspricht. Es macht keinen wesentlichen Unterschied aus, daß die Wand bei dem einen Gefäßtyp hoch, bei dem anderen niedrig ist.

Die allerdings auffallenden Unterschiede beweisen m. E. nur so viel, daß die Grundformen der Gefäße chinesische und nicht barbarische Erfindungen sind. Was von den Künstlern des Reiches der Mitte aus praktischen Gründen zielbewußt geschaffen und mit der Zeit zu dekorativen Werten umgestaltet wurde, mußte sich in den Händen der benachbarten Hiungnu, der Vorfahren unserer Hunnen, in barbarische Zierformen umwandeln.

Noch ist die wichtige Frage zu beantworten, wie die besprochenen Opfergefäße zu datieren sind.

Ihr Alter ist nach dem Höckerichter Exemplar und dem in Dunapentele gefundenen Bruchstück ziemlich genau zu bestimmen. Das erste kam in einem Skelettgrabe zum Vorschein, „dessen Leichnam bis auf wenige Knochenreste zu braunem Mull zerfallen war." (Eduard Krause, Der Fund von Höckricht, Kreis Ohlau, Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Neue Folge, III. Band, S. 50.) Die Beigaben des Leichnams bestanden aus kleinen, mit Carneol, Glasfluß und Granaten geschmückten, getriebenen Goldplatten, Schmucksachen, die für die frühe merowingische Periode (3. bis 4. Jahrhundert), also für die Anfänge der Völkerwanderungszeit charakteristisch sind. (Krause a. a. O., S. 46—49. — Abb. auf S. 47.) Ungefähr 300 Schritt weiter wurde auch eine Silbermünze des Kaisers Trajan gefunden, die somit als terminus post quem dienen kann.

Unverkennbare Analogien der Höckerichter Goldplatten kommen auch in den Funden von Saga (Rußland, Gouvernement Taurien) und Zdwiženk (Gouv. Stawropol) vor. [S. die Abbildung bei Salin, Altgermanische Tierornamentik, S. 119, Fig. 318.] Das schlesische Gefäß kann also mit Denkmälern in Beziehung gebracht werden, die nachweisbar aus der Völkerwanderungszeit stammen (Béla v. Pósta, a. a. O., III. S. 491—494, Abb. 271, 272) und an Orten vorkommen, denen in der Geschichte der Hunnen eine besonders denkwürdige Rolle zufiel.

Das Bruchstück von Dunapentele (Intercisa der Römer) befand sich unter den

Trümmern eines wahrscheinlich durch Brand zerstörten Hauses, wo auch einige silberplattierte, eiserne römische Helme an das Tageslicht kamen. Letztere können etwa am Anfang des IV. Jahrhunderts verfertigt worden sein. Sie gehörten aller Wahrscheinlichkeit nach kleinasiatischen, syrischen Soldaten, da Intercisa die Lagerstätte dieser Truppen war.

Unter den zerstörten Grundmauern eines anderen Gebäudes von Dunapentele wurden römische Münzen der Kaiser Alexander Severus (222—235) und Valentinianus I. (364—375) gefunden.

Ich muß also nach dem Gesagten annehmen, daß das Stück mit Recht in die Zeit zu setzen ist, wo die Donau die westliche Grenze des von den Barbaren besetzten Gebietes bildete, und wo die Hunnen zuerst mit den Römern in Berührung traten. Es kam vielleicht während eines Geplänkels als Beute in römische Hände, kann aber auch von hunnischen Truppen stammen, die, wie aus der Geschichte bekannt, manchmal als Verbündete unter römischer Führung kämpften. (Vgl. L. v. Márton, Die wichtigsten Resultate vor- und frühgeschichtlicher Forschung in Ungarn [1911]. Prähistorische Zeitschrift Bd. IV, H. 1—2. S. 185. — M. Ebert, Ein skythischer Kessel aus Südrußland. Prähistorische Zeitschrift Bd. IV. H. 3—4. S. 451—454.)

Es ist aus einer sibirischen Felsenzeichnung („Inscriptions de l'Ienisseî recueillées et publiées par la Société Finlandaise d'archéologie, Helsingfors 1889, Abb. auf S. 8) ersichtlich, wie die manchmal — wie es scheint — sehr großen Kultgefäße auf den Boden gestellt benutzt wurden. Diese überaus primitive Darstellung bietet aber zur Datierung keinen sicheren Stützpunkt. (Aspelins Datierung in die Bronzezeit [Types de peuples de l'ancienne Asie centrale — Souvenir de l'Ienisséi. Helsingfors 1890. S. 7] hat zwar manches für sich.) Wichtig ist aber diese Felsenzeichnung deshalb, weil darauf Gefäße dargestellt sind, die in Größe und Proportionen den ungarländischen und rußländischen durchaus analog sind, und weil sie, wie aus der schematisierenden Darstellung genau ersichtlich, eine Flüssigkeit, also das Blut des geopferten Tieres, enthalten. Es kann daher einerseits an diesem Bilde, andererseits an dem entsprechenden chinesischen Ideogramm der Chou-Zeit mit Bestimmtheit festgestellt werden, daß die scheinbar ältesten Opferbluthälter der Chinesen den Kultgefäßen der innerasiatischen Völker ähnlich geformt waren.

Man ist also berechtigt, anzunehmen, daß die bisher schlechterdings für skythische Kessel gehaltenen Kultgefäße zum künstlerischen Nachlasse eines Volkes zu zählen sind, das zur Zeit der großen Völkerwanderung an der oberen Wolga im heutigen Ungarn und den benachbarten Gebieten verkehrte. Die Frage, welches dieses Volk gewesen sein konnte, läßt sich einfach aus dem chinesischen Charakter seiner Denkmäler beantworten. Auf Grund dieser chinesischen Verwandtschaft fühle ich mich, wie bemerkt, berechtigt, die eigentümlichen Opfergefäße als eine besondere Gruppe der Denkmäler der Völkerwanderungszeit aufzufassen und aus dem heterogenen Material, das schlechtweg als skythisches Vermächtnis hingestellt wird, aus-

zuschalten. Ist aber etwas von dem Geiste der chinesischen Kunst derartig saturiert, daß es notwendigerweise auf unmittelbare chinesische Wirkung schließen läßt, so kann es nur durch ein Volk nach Zentraleuropa gebracht worden sein, das einst in der unmittelbaren Nachbarschaft des Chinesentums gelebt hatte. Und dieses Volk können nur Attilas Hunnen, die Nachkommen der gefürchteten Hiungnu gewesen sein. Die Nachkommen derselben Barbaren, die wir auf den chinesischen Schlachtbildern der Hanzeit [Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septemtrionale, Pl. XXVII—XXVIII] und in der gleichfalls chinesischen und aus der Hanzeit stammenden Bronzefigur eines Bogenschützen aus Barnaul bzw. Kulundinskoje (Aspelin, Types de peuples, Fig. 9) erkennen.

Die Denkmäler aber, die ich hiermit den Hunnen zuschreiben zu dürfen glaube, lassen sich in zwei verschiedene Gruppen teilen, die untereinander einen merkwürdigen Stilunterschied aufweisen. Zur einen Gruppe sind die drei Stücke aus Rußland und Schlesien, zu der anderen die zwei bzw. drei Exemplare aus Ungarn [und hinsichtlich der Bildung der Henkel die Vase aus Biisk bzw. Teletzkoje] zu rechnen. Die letzteren sind die reicher ausgebildeten, die zugleich die meisten chinesische Elemente enthalten. Ich neige also der Ansicht zu, daß die zwei Gruppen zwei verschiedenen Stämmen zuzuweisen sind, deren einer, der sich in Ungarn niedergelassen hatte, wohl infolge seines engeren Verhältnisses zur chinesischen Kunst, sowie der größeren Macht, die ihm im Herzen Europas zufiel, einen reicheren und den ostasiatischen Prinzipien besser entsprechenden Stil entfalten konnte.

Es ist aber bekannt, daß der Schwerpunkt des europäischen Hunnenreiches im Innern des heutigen Ungarn lag. Attilas Residenz wurde aller Wahrscheinlichkeit nach an der Theiß aufgebaut.

Die bisher nachweisbare Verbreitung der besprochenen Denkmäler und der topographische Zusammenhang der stilistisch übereinstimmenden Stücke — in Verbindung mit den wichtigen Stützpunkten zur Datierung der Exemplare, die die westliche Grenze der Fundorte bezeichnen — entspricht durchaus dem Bilde, das sich aus der Geschichte des europäischen Hunnenreiches über die Ausdehnung und Differenziertheit desselben rekonstruieren läßt.

SAMMLUNGEN UND DENKMÄLER.

DAS MUSEUM FÜR OSTASIATISCHE KUNST DER STADT CÖLN.[1] VON ALFRED SALMONY.

II. DIE PLASTIK.

Den verschiedenen Zwecken eines Museums entsprechend, muß unsere Betrachtung drei Gesichtspunkte im Auge behalten. Die vornehmste Aufgabe wird es natürlich stets sein, Werke von hoher künstlerischer Qualität zugänglich zu machen. Die Beurteilung ist da eine recht subjektive, für Ostasien scheint das in erhöhtem Maße zuzutreffen. Berücksichtigt man die allgemeine Unkenntnis, so gewinnt die zweite Aufgabe, nämlich die möglichst vollständige Vorführung des Ablaufes der künstlerischen Entwicklung, erhöhte Bedeutung. Dieser Gesichtspunkt soll hier in den Vordergrund gestellt werden, womit man auch dem Museum am meisten gerecht werden dürfte. Schließlich hat ein wissenschaftliches Institut noch die Pflicht, das authentische Material überhaupt zu konservieren, wobei allerdings das Magazin eine wesentliche Rolle spielt.

Das Hauptgewicht des Museums liegt bei der Skulptur, eine umfassende Veröffentlichung der gesicherten Stücke wäre von höchstem Wert. Die Sammlung wurde der Öffentlichkeit und der Kritik übergeben, ohne daß die Kunstwerke vorher zur Diskussion gestanden hätten. Wie an dieser Stelle bereits früher betont, zeugten die ersten Versuche einer Beurteilung in der Presse von ungewöhnlichem Unverstand. Fragen der Datierung müssen daher besonders berücksichtigt werden, um so mehr, als ein wissenschaftlicher Katalog noch nicht vorhanden ist und manchmal die Meinungen ostasiatischer „Kenner" maßgebend gewesen sein mag, deren Wert sich nicht nachprüfen läßt. — Die Grundlage der stilistischen Betrachtung bilden für den in Europa geschulten Betrachter die japanischen Publikationen, an erster Stelle Japanese temples and their treasures. Vor allem aber die Ergebnisse des kunsthistorischen Seminars (Lehrkanzel Strzygowski) Wien, Sommer 1914. — Da eine Veröffentlichung nicht vorliegt, kann ich mich im einzelnen nicht darauf beziehen. — Zum Schluß nenne ich noch W. Cohns Arbeit über Bildnerei der Naraperiode, der ich viele Gesichtspunkte entnehme.[2]

Der erste Raum des Museums enthält als Hauptstücke drei größere Fragmente von Han-Steinen, ein weiteres befindet sich im Erdgeschoß, leider sehr zerstört, vielleicht das älteste und interessanteste. — Unsere Einstellung zu diesen Steinen dürfte eine ähnliche sein, wie zu denen des alten Ägypten. Die Jahrhunderte, die uns von der Han-Zeit trennen, lassen den Unterschied zwischen Handwerk und Kunst verschwinden, so daß wir aus den Grabreliefs die Höhe einer politisch und künstlerisch großen Zeit erkennen können. Die Forschung hat diese Werke meist ungerecht behandelt, das Interesse, das sie fanden, war ikonographisch oder gar ethnographisch orientiert. — Es soll hier betont werden, wie überaus wertvoll diese Steine künstlerisch sind. Eine stilistische Gliederung des reichen Materials[3] fehlt noch vollkommen. — Die Sprache dieser Steine erscheint zusammengefaßt: eine große Ordnung der ganzen sichtbaren Welt. Auf den skulptierten Wänden finden sich alle Seiten des so einfachen und so reichen Lebens. Wir werden erst lernen müssen, daß die Erfassung der wesentlichen Lebensäußerungen des Einzelnen, der Gesellschaft, des Staates künstlerisch erlebt werden kann. — Das Museum besitzt einen Fries mit Reitern und Wagen, die Darstellung eines Empfangs im Palast in drei Streifen (Führer Abb. 5), und ein hier abgebildetes Opferfest. (Abb. 1.) Alle Linien, die geraden

[1] Vgl. O. Z. II, S. 44 ff. [2] Vgl. O. Z. I. 4. II. 2, 3.
[3] Chavannes: Mission. Arch. dans la Chine Sept. I, T. I-C.

Abb. 1. Fragment eines Steines aus der Hanzeit.

des Gebäudes, die runden der Pferde und gebeugten Männer in weiten Gewändern, das Linienspiel von Pferd und Geschirr, die Streifen der Komposition, alles ist einem großen formalen Gedanken untergeordnet, alles kreist um einen Mittelpunkt in größter Zweckmäßigkeit.

Die Erkenntnis ungeahnter und ungehobener Werte steht vor der Tür. Es soll nicht vergessen werden, daß Prof. Fischer diese Denkmäler in seinem Museum (sowie in dem Berliner Museum für Völkerkunde) zuerst den Europäern vermittelt hat. Das Bild der Hanskulptur wird durch einen Säulenstumpf, dessen gegenständliche Deutung einige Schwierigkeiten macht, wertvoll ergänzt. (Führer Abb. 4.)

Im gleichen Raum trägt ein kleiner bemalter Reliefrest das ungewöhnliche Datum 167 n. Chr. Die Darstellung dürfte zu der frühesten buddhistischer Kunst in China zählen. Wir müssen hier beginnen, die formalen Kennzeichen festzuhalten. — Im nächsten Raum finden sich fünf Stelen mit Jahreszahlen, die vielleicht das wichtigste Material für die Forschung abgeben werden. Um sie gruppieren sich Arbeiten japanischer Herkunft, die leicht in den Kreis gesicherter Tempelwerke in Japan gesetzt werden können. — Auf die im Museum versuchte Zuweisung an Provinzen des chinesischen Kunstwollens dieser Zeit, wie Korea, kann nicht eingegangen werden, solange nicht die Stilmerkmale, z. B. koreanischer Plastik, festgelegt sind. — Das unbegründete Gutachten der bekannten Kenner bringt die Forschung um nichts weiter.

Besonders reich ist erfreulicherweise das Material der ersten Zeit, die kulturell ein Ganzes erkennen läßt, der Wei-Zeit in China (VI. Jahrh.), der die Suiko-Zeit in Japan entspricht. Wir erkennen ihre Werke an den Stilmerkmalen: den strengen Formen, den ornamentalen Bildungen, den völlig hieratischen Typen. Der früheste Stein trägt das Datum 501 n. Chr. — Die Darstellung ist die übliche. Um eine Mittelfigur gruppieren sich vier Bodhisattvas, darüber Buddhas auf Lotosblumen mit Adoranten, darüber eine Pagode von Drachen getragen mit Engeln. Die Gewänder sind ganz ornamental wie in der Reliefläche gegliedert, die ins dreiviertel Profil gedrehten Gestalten zeigen die typisch vorgestreckte Bauchpartie. Die Köpfe sind groß gebildet. Noch interessanter ist die Buddhafigur der Rückseite über einem Lotosblatt, Engel und Begleiter fast verschwindend, Kopf und Hände ganz groß und roh, doch von gewaltigem Ausdruck.

Dieselben Elemente zeigt der 556 datierte Votivstein (3. Nische rechts), nur sitzt die Gottheit, wie später so häufig, mit übergeschlagenen Beinen, eine Verlebendigung der Figur, die den ornamentalen Faltenablauf nicht aufhält.

Die letzte Stele in der Mitte des zweiten Raumes (datiert 581) zeigt das gleiche Motiv mit durchbrochener Rückwand, lotosförmig wie stets, die Figuren von feinem Ausdruck wie die der ersten Stele. — Hier wäre es bei großer Materialvergleichung und genauer Bestimmung der Herkunft vielleicht möglich, Gruppen zusammen zu stellen und sogar zu lokalisieren. Besonders schön ist der Sockel mit drei löwenähnlichen Ungetümen über einer Aushöhlung. Die Rückseite der Hauptfigur trägt eine Heiligengestalt, während die der Begleiter fast geometrisch zu Bäumen mit sich kreuzenden Ästen ausgebaut sind.

Die vierte Stele (Abb. 2) (dat. 579) ähnelt durchaus den beiden vorigen, ist aber ein besonders schönes und reiches Stück. Aufbau und Kultfiguren stehen bereits in einem harmonischen Verhältnis, der reiche Figurenschmuck der durchbrochenen Rückwand scheint aufgelockert und wagt in den beiden untersten Engeln ein kühnes Flugmotiv. Die Rückseite wiederholt den Gegenstand, der sich bereits auf der Stele von 501 weniger entwickelt findet wie vorne, doch mit stehender Kultfigur. Der erste Stein dieses Saales trägt das Datum 588. Der Aufbau der stehenden Figuren ist wiederum der gleiche. Der Ausdruck des Buddha sowie der Faltenwurf erscheinen wie die letzte Vorstufe der großen Toribushi — Trinität des Horiuji.

Das japanische Material der Frühzeit beschränkt sich natürlich auf wenige Stücke. Der Führer bildet eine sitzende Kwannon (Führer Abb. 8) ab, eine entzückend feine Figur, und doch, bei längerer Betrachtung finden sich stilistische Bedenken, die noch der Lösung harren und eine eingehende Untersuchung rechtfertigen würden. Die weiche Durchbildung des Oberkörpers steht in einem gewissen Gegensatz zu der ganz archaischen Faltenbildung und zum Lotosthron.

Abb. 2. Chinesische Stele. Datiert 579.

Sicher das interessanteste Stück dieses Teiles der Sammlung ist eine kleine stehende Kwannon, (Abb. 3) die sich in der Mitte der gegenüberliegenden Vitrine befindet. Sie gehört in allen Einzelheiten in den Kreis einer bekannten Figur (vgl. Nippon Seikwa, Bd. 2, T. 4).—Fischer erwarb sie kurz vor seinem Tode; sie fehlt daher im Führer.—Wenige Stücke der Sammlung sind so sehr geeignet, der Masse der Laien einen Begriff von der verschlossenen Schönheit der frühen buddhistischen Plastik zu geben. — Die Behandlung des Körpers und der Gewandfalten bleibt noch ganz im Reliefstil, während Kopf und Hände eigentümlich belebt sind. — Eine kleine Bronze (Schrank II) gleichfalls in den Einzelheiten einer bekannten Figur verwandt, gibt ein gutes Beispiel der so typischen Haltung. Der Bauch ist weit vorgestreckt, der Rücken unter den Achseln nach vorne ausgebuchtet. Was neben der letztgenannten Kwannon steht, ist teilweise zweifelhaft. Die Mittelfigur gehört nach Faltengebung und Körperbildung frühestens an das Ende der Naraperiode. Ganz rechts steht eine Kanshitsu-Kwannon, angeblich VI. Jahrh. Dies wäre schon wegen des Materials mehr als zweifelhaft. Hinzu kommt, daß der untere Teil des Gewandes eine gänzlich ungewohnte Behandlung aufweist, während vollends Kopf und Hände die Zweifel an der Echtheit bestärken dürften. Was in Schrank I von kleinen Figuren um die schöne goldene Kwannon steht, gehört der Fujiwara-Zeit an, oder erscheint künstlerisch nicht bedeutend.

Abb. 3. Kwannon aus Holz. Japanisch. VII. Jahrh.

Der Übergang zur Tang-Zeit ist vorzüglich vertreten durch die ins 5. bis 6. Jahrhundert also zu früh datierte Stele (Führer Abb. 7). — Der Beschauer wird leicht den Weg erkennen, der zwischen diesem Denkmal und den früheren datierten liegt. Zum erstenmal beobachten wir an den Figuren der veränderten Komposition ein Naturerfassen: das Heraustreten der Beine unter dem Gewand, die Durchbildung der oberen Körperpartien, die Belebung und Lockerung des Faltenwurfes. Hier müßte ich mich ausführlich auf das Wiener Seminar beziehen. Auf die schöne Rückseite weist der Führer mit Recht hin. Auch hier ist die Gottheit unter einen Baum gegeben, aber im angedeutetenRaum sitzend, ganz leicht und frei in fließenden Linien in die Lotosform gefügt. Noch wesentlicher sind die Gestalten der Rück- und Schmalseiten des Sockels, ein Vergleich mit ähnlichen Darstellungen einer 543 datierten Stele (Ars Asiatica II. Chavannes: Six Monum de la Sculpt. Chin. T. 29 f.) zeigt, wie kühn der spätere Künstler das Sitzmotiv behandelt, wie rein seine Linienführung geworden ist. Ein neuer Kunstgeist ist erwacht; der Stein trägt seine wesentlichen Merkmale und ist sicher von großer Schönheit.

Auch für den reifen Tangstil, der der Natur völlig unbefangen gegenübersteht, findet sich ein schönes Beispiel, wiederum undatiert. (Abb. 4.) Die formale Behandlung der Mittelfigur ist von größter Freiheit, dabei der Ausdruck des Gesichtes noch ein wenig archaisch und ungewöhnlich sensibel. Die feine Arbeit steht hoch über dem Durchschnitt der gewöhnlichen Tangskulptur, wie sie gut durch zwei noch nicht ausgestellte Köpfe vertreten wird. Die entzückende Stele des Museums gehört an den Anfang der Reifezeit. Aus dem ersten Raum wären nachtragend zwei Steine zu nennen (Führer Abb. 6), deren Technik den Hansteinen verwandt ist, und die für die Entwicklung des Reliefstils wertvoll sind, sowie ein kleines Bruchstück der mittleren Tang-Zeit, Götter auf Lotosstengeln, das zu früh datiert ist. Zu der großen Masse der handwerklichen Leistungen gehören die Steinlohans des Einganges (Führer Abb. 1), die leer erscheinen. — In die späte Tangzeit setzen wir eine Marmorkwannon (Raum 8), die in der Behandlung sehr einfach, bereits ein wenig äußerlich und auf großartige Wirkung angelegt ist. Dort fand auch eine hübsche Neuerwerbung Ausstellung, ein ruhender Priester in der ungezwungenen Behandlung den Grabstatuetten verwandt, die hier außerhalb der Betrachtung bleiben müssen, da sie vor allem durch ihren Zweck anderen künstlerischen Gesetzen unterliegen als die Werke der großen Kultskulptur. In Japan entspricht der Tang die Naraperiode, deren Gipfel die Tempyoepoche ist. Hier wäre das bedeutendste Beispiel des Museums der Myroku aus Kanshitsu (Führer Abb. 9) ein Hauptstück, übrigens unverständlich zugewiesen.

Die Gestalt stimmt in allen Einzelheiten mit dem Myroku der Tokyo Fine Arts School überein (vgl. O. Z. I. 4., S. 413, Abb. 7), nur ist ihr Gesichtsausdruck wesentlich weicher. Die Figur ist sehr schön, wenn auch Risse und Ungleichheiten des Materials erkennen lassen, daß der kostbare Kanshitsu die Zeiten natürlich nicht unbeschädigt überstanden hat.

Ganz ans Ende der Epoche müssen außer einer der lustigen dicken Koninfiguren (Buddha, Raum 3, Schrank 3) zwei Plastiken gerückt werden (Führer Abb. 10 u. 12), deren Material bereits wieder Holz ist. Als Beweis, daß W. Cohn mit seiner Annahme, daß kein Holz in der Narazeit skulptiert wurde, Unrecht hätte, sind sie sicher ungeeignet. Sie wären also vor der Yogwan-Zeit nicht möglich. Für diese Annahme sprechen besonders bei der Kwannon die vollen Formen und der mächtige bereits etwas leere Stil, während die Taishaku-Ten in der Gesichtsbildung noch auf frühere Vorbilder zurückgeht. Sogar ein Lokapala mit allen Kennzeichen der späten Nara-Zeit fehlt nicht, dürfte aber kaum ein authentisches Werk sein, vielleicht ist er noch in früher Zeit nach Vorbild gearbeitet. Eine elfköpfige Kwannon (Schrank 7) würde bereits dem Übergang zur nächsten Epoche angehören, die Datierung der tantristischen Form vor dem Eindringen des Tantrayana ist unmöglich.

Abb. 4. Chinesische Stele aus der T'angzeit.

Nach der Nara-Zeit trennen sich die Wege Chinas und Japans. Die Erforschung chinesischer Skulptur nach der Tangperiode steckt in den Anfängen. Das Material ist gering. Sollten nicht in der Sung-Zeit plastische Werke geschaffen worden sein, die an Größe der Malerei gleich kämen? Das Museum verfügt über eine Figur, die besonders wichtig ist, weil sie das Datum 1027 trägt, (Abb. 5) ein sitzender Priester, den Reliquienkasten auf dem Schoß. Die Arbeit ist vielleicht ein wenig handwerklich, doch spricht aus der Auffassung eine gewisse Größe, die Vereinfachung der Linienführung ist außerordentlich, der mächtige, etwas rohe Kopf beseelt, die Haltung mit geringen Mitteln packend gegeben.

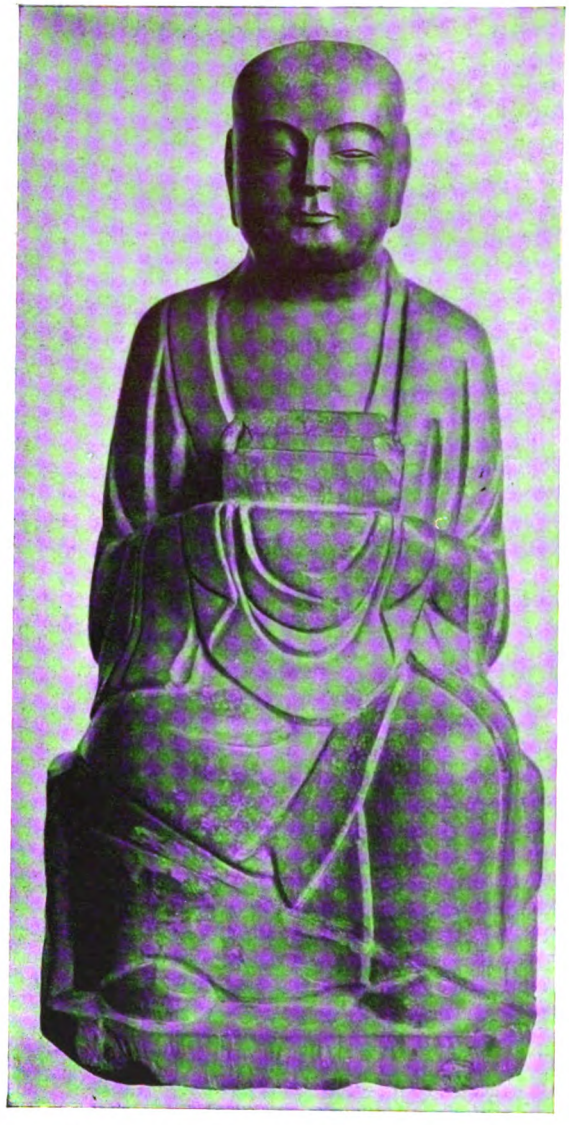


Abb. 5. Priester, chinesisch. Datiert 1027.

Kehren wir zur japanischen Entwicklung zurück, so finden wir für die Fujiwara-Zeit ein überaus reiches Material. Alle Merkmale der Epoche lassen sich am besten an einem Dainichi Nyorai feststellen (Abb. 7). Man ist bei dem feinen, verhüllten Ausdruck des Gesichts, bei der grazilen Haltung an Eshin Sodzu erinnert. Ein goldener stark beschädigter stehender Amida der nächsten Nische erregt Bedenken, der Führer weist auf Kokei und bringt an dieser Stelle die alte Behauptung vom Eindringen griechischen Geistes. Da der Führer weit verbreitet ist, kann dadurch der Aberglaube genährt werden, daß Ostasien von Griechenland künstlerisch beeinflußt sei. Ein besseres Stück scheint der gegenüber aufgestellte sitzende Amida zu sein. Viel Kleinplastik findet sich als gute Vervollständigung, meist zu früh datiert, so der vergoldete Shotoku Taishi (Raum 3, Schrank 8).

In der Kamakura-Zeit, der zweiten Blüteperiode der großen Plastik, stehen wir auf einem Boden, der uns wenig verwandt ist. Das Streben nach Großartigkeit, das Suchen durch äußerliche Mittel zu imponieren, läßt uns oft berühmten Werken gegenüber kalt. Ein Museum muß natürlich über charakteristische Beispiele verfügen. Am schönsten erscheint ein leider abgewaschener Jizo (Führer Abb. 14), die einzige Statue, von der man sagen kann, daß sie durch die Aufstellung beeinträchtigt wird, sie müßte wesentlich tiefer stehen. Der Führer bildet einen Amida ab (Abb. 16), der wohl äußerlich und imponierend, doch nicht ohne feinen Reiz ist. Im übrigen soll das Material der Kamakuraperiode, das im Museum großen Raum einnimmt, hier sehr summarisch behandelt werden, wobei weder Sammlung noch Genießer leiden, denn vieles dürfte nicht dem Kunstniveau der Zeit entsprechen. Am wenigsten die kunstlose Kwannon (Schrank 15), die Jochoschule genannt wird. Beide Figuren zur Seite des schönen Jizo erwecken Bedenken.

Zur Abbildung wurde eine Holzfigur gewählt (Abb. 6), die am Wandpfeiler zu Raum 3 unter einem prachtvollen Dachträger hängt, ein schreitender Krieger; er ist überaus charakteristisch und sehr reizvoll. Raum 3 zeigt die Ausläufer, darunter einen schönen Amida, dessen Bestimmung sogar auf Unkei lautet. — Läßt sich eine solche Zuschreibung beweisen? Der Sammlung fehlen natürlich unerreichbare Dinge, wie frühe Priesterproträts (was in Raum 2 als solche gilt, ist später). Man behilft sich mit einem Stück der Ashikaga-Zeit (Führer Abb. 18), das mit kleinlichen

Mitteln immer noch mächtig wirkt (siehe die Linien des Gesichts), vor allem dem Publikum einen guten Begriff der Porträtplastik vermittelt, was man von einem recht harten im Sessel dargestellten Priester (Raum 2, letzte Nische) nicht sagen kann.

Raum 3 birgt unter der Fülle von Figuren vieles, was der Ashikaga- und Tokugawa-Zeit angehört; für letztere ist die große goldene Kwannon das beste Beispiel. Sie entspricht der Kunsthöhe der Tokugawa durchaus. — Vieles wiederum steht dem nicht gleich, ein verzückter Rakan (Führer Abb. 17), goldene Figuren von Kwannon und Seishi. In der Wandnische mag ein Ananda am ehesten den großen Priestergestalten verwandt sein. Die Verwirrung in der Menge ist groß, manches gehört dem Kreis bekannter Tempelfiguren an, ohne von deren Wert ein Abbild zu geben.

Abb. 6. Schreitender Krieger. Japanisch. Holz. Kamakuraperiode.

Der wertvollste Teil der Sammlung bleiben die Skulpturen der Frühzeit bis zur Naraperiode. Das Museum besitzt hier eine Fülle von Werken hoher Qualität und großer stilistischer Bedeutung. Der Verwirrung in den Datierungen, auf die nur in relativ geringem Maße, und wo der Irrtum deutlich schien, hingewiesen wurde, wird hoffentlich bald zum Heil der zahlreichen Besucher abgeholfen.

Im übrigen wäre es an der Zeit, anzuerkennen, welche Leistung die Schaffung einer der-

Abb. 7. Dainichi Nyorai. Japanisch. Fujiwarazeit.

artigen Sammlung früher Werke und charakteristischer Beispiele der späteren Entwicklung bedeutet.

Für die Wissenschaft wird es eine Tat bleiben, daß die Plastik Chinas und Japans bis zum IX. Jahrh. als eine Einheit gesehen und aufgestellt ist.

„Zeichnungen nach Wu Tao-tze." Von William Cohn.

I.

Man geht mit den größten Erwartungen an diese so geschmackvoll ausgestattete, recht kostspielige, mit dem hehren Namen des Wu Tao-tze geschmückte Mappe[1] heran. Die erste deutsche Veröffentlichung eines chinesischen Bildwerkes. Ja, weder in Europa noch in Amerika hat man bisher eine chinesische Bildrolle oder ein Album in solcher verschwenderischen und ausführlichen Weise einem größeren Liebhaberkreis zugänglich gemacht. Nicht einmal für die bekannte Bildrolle des Britischen Museums, die manche noch immer für ein Original des Ku K'ai-chih halten[2], brachte man so viel Aufwand auf und wagte einen so hohen Preis zu fordern. Nur die Publikation des noch immer einzig dastehenden chinesischen Albums des Marquis Kuroda in Tōkyō tritt ähnlich anspruchsvoll auf.

Eine große Enttäuschung harrt des Beschauers, wenigstens desjenigen, der schon einmal einen Hauch echter großer chinesischer Kunst gespürt hat und der mit dem heute bekannten Material an chinesischen Malereien einigermaßen vertraut ist. Der Unerfahrene wird ja, wie immer, von der äußeren Eigenart der ostasiatischen Malerei, die auch in ihren gewöhnlichsten Beispielen ihre Wirkung nur selten verfehlt, gefesselt werden.

Ich kenne das Original nicht, auf das unsere Wiedergabe zurückgeht, traue mir aber ohne weiteres in diesem Falle ein Urteil zu. Es handelt sich um zu bekannte Dinge. Überdies sind die Bilder des Albums gänzlich in Schwarz-weiß gehalten, so daß die musterhafte Reproduktion in Originalgröße wohl wenig hinter dem Vorbild zurückbleibt. Wir haben zweifellos nur eine nicht eben alte, zum Teil tüchtige, zum Teil mäßige Werkstattarbeit vor uns, an der deutlich mehrere sehr ungleiche Hände tätig waren, natürlich nach irgendeinem berühmten Vorbild von großer künstlerischer Bedeutung. Werkstattarbeiten dieser Art gibt es in China in unübersehbarer Menge. Das weiß jeder, der je den Laden eines gewöhnlichen chinesischen Althändlers betreten hat. Auch in Europa und Amerika sind ähnliche Bildwerke, gerade Bildrollen und Alben dieses Stiles und Stoffkreises, gar keine Seltenheit mehr. Zwei Rollen dieser Art sind sogar bereits teilweise veröffentlicht worden, die eine aus dem Besitze von Prof. Bone in Düsseldorf[3], die andere aus dem Musée Guimet, Paris[4]. Bei beiden ist man heute über Qualität, Datum und Beschreibung kaum sonderlich uneinig. Um so erstaunlicher, daß Martin sich zu einer so glänzenden Veröffentlichung entschloß. In den großen japanischen Sammelwerken fehlen allerdings, wie Martin richtig bemerkt, Nachbildungen ähnlicher Werke fast ganz. Das hat seine guten Gründe. Den verantwortlichen japanischen Herausgebern, die sonst gar nicht so anspruchsvoll sind, war eben kein einigermaßen wertvolles Bild dieser Art erreichbar, weder aus älteren Sammlungen noch aus neueren. Und man ist heute in Japan hinter chinesischen Bildern gewaltig her. Daß in der Ashikagazeit (1338—1573), wo die wertvollsten chinesischen Bilder nach Japan kamen, chinesische Bildrollen gerade dieses Stoffkreises nicht die Aufmerksamkeit der Sammler erregten, hängt mit dem damals ganz von der Atmosphäre der Zensekte (chines. Ch'an-tsung) bestimmten Geschmack zusammen.

Wie die beiden obengenannten Bildrollen soll auch das Martinsche Album von Li Lung-mien († 1106), nach chinesischen Quellen einem der bedeutendsten Maler der Sungzeit und Chinas überhaupt, herrühren. Ganz sicher ist Martin seiner Zuschreibung nicht, aber im allgemeinen nimmt er sie doch als Tatsache: Die chinesischen Experten hätten es so festgestellt, die Kenner des Britischen Museums hielten das Papier für Papier aus der Sungzeit, stilistisch ähnele das Werk den in Japan befindlichen beglaubigten Originalen von Li, es trage ja auch, den Stempel des Kaisers Hui-tsung (1100—1135), schließlich ginge es eigentlich, wie eben-

[1] Zeichnungen nach Wu Tao-tze aus der Götter- und Sagenwelt Chinas. Herausgegeben von F. R. Martin. Bruckmann, München 1913. Querfolio. Titelblatt und 50 Tafeln. 12 Seiten Text. Pr. M. 250.

[2] Vgl. aber O. Z. Band III. S. 105ff.

[3] A Painting by Li Lung-mien by Prof. Dr. Karl Bone. T'oung-Pao VIII, 2. Leiden, 1907.

[4] La Légende de Koei Tseu Mou Chen, Peinture de Li-Long-mien. Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Art. I. Paris.

falls die Siegel beweisen, sogar auf Wu Tao-tze (8.—9. Jahrhundert) zurück, und es sei bekannt, daß Li die meisten Werke von Wu kopiert habe. Wir hätten es also mit einer Kopie von Li Lung-mien nach Wu Tao-tze zu tun. Eine schöne Reihe von Argumenten, gegen die sich allerdings allerlei einwenden läßt. Die Tatsache, daß das Album von verschiedenen, sehr ungleichen, zum Teil sehr schwachen Händen herrührt, wird ganz außer acht gelassen. Wenn man sich auf chinesische Kenner beruft, so ist natürlich in demselben Maße wie bei uns, ja in noch höherem, zu fragen, was für chinesische Kenner das sind. Man kann im Osten jedwede Zuschreibung erlangen, wenn man es darauf ankommen läßt. Wie das Papier aussah, das die Maler der Sungzeit zu gebrauchen pflegten, wissen wir zum Teil. Es ist aber sicher, daß man dasselbe Papier auch zu anderen Zeiten benutzte. Beglaubigte Arbeiten von Li Lung-mien gibt es in Japan bisher nicht. Das weiß heute jeder japanische Kenner und müßte eigentlich auch jeder Erforscher ostasiatischer Kunst in Europa wissen. Gerade bei Li Lung-mien tappen wir mehr im Dunkeln, als bei irgendeinem anderen Sungmaler. Die Siegel des Wu Tao-tze stammen ebenso wie die Titelschrift erst aus dem 19. Jahrhundert. Das gibt Martin auch zu. Mit dem Siegel des Kaisers Hui-tsung scheint es nicht besser zu stehen, wie Martin ebenfalls andeutet. Im übrigen finden sich Bilder mit dieser Bezeichnung zu Hunderten, die weder zeitlich noch örtlich irgend etwas mit dem berühmten kaiserlichen Sammler zu tun haben. Es ist in China gang und gäbe, bei Kopien alle Bezeichnungen und Siegel mitzukopieren. Kenner, die nach ihrem Urteil gefragt werden, setzen sogar häufig das Siegel des Meisters, dem sie das ihnen unterbreitete Werk aus irgendwelchen Gründen, ästhetischen oder anderen, zuschreiben, einfach nachträglich hinzu. Das ist auch Martin bekannt. Er versäumt es nur, es auf seinen eigenen Besitz anzuwenden. Gegen eine Zuschreibung an Li spricht dagegen unendlich vieles. Zu allererst natürlich die Qualität und die Tatsache, daß mehrere sehr verschiedene Hände zu erkennen sind. Martin findet allerdings nicht genug Worte des Preisens. So schreibt er u. a.: „Die Geschicklichkeit der menschlichen Hand und die Auffassungsgabe des Auges haben gewisse Grenzen, über die wir nicht hinauskommen können: hier scheint dieser Höhepunkt fast erreicht zu sein." Für uns ist eine solche Lobeshymne nur verständlich, wenn wir annehmen, daß Martin eben das Vergleichsmaterial fehlt, um einen richtigen Standpunkt zur Qualität des Werkes zu gewinnen. Wir werden diese Vermutung später noch zu unterstreichen haben. Was er preist, ist nur der allgemeine Stil des Werkes, ist nur die ostasiatische Malerei im allgemeinen oder höchstens das Vorbild seines Albums. Für den uneingeweihten Europäer wird die Routine jedes ostasiatischen Malers, auch eines von ganz durchschnittlichem Wuchs, im ersten Augenblick immer überraschend erscheinen. Das hängt mit der ganzen von der europäischen Gewohnheit völlig abweichenden Schulung des östlichen Meisters, sowie mit den ebenfalls von Grund aus anders gearteten Prinzipien der ostasiatischen Malerei zusammen. Es sei an dieser Stelle allerdings nicht verhehlt, daß sich die Erforscher ostasiatischer Malerei in Europa und Amerika über Qualität noch durchaus uneinig sind. Martin wird keineswegs allein mit seiner Wertung stehen. Eine schwer überbrückbare Kluft trennt die zwei Parteien. Die einen finden chinesische Originale in Fülle allerorten, die anderen höchst selten, am ehesten noch in Japan, in China nur sehr vereinzelt, und sehen überall Kopien oder Werkstattarbeiten, wenn nicht Fälschungen. Uns scheint es nicht zweifelhaft zu sein, wer im Recht ist. Einen je berühmteren Namen ein chinesisches Bildwerk trägt, um so verdächtiger ist, meinen wir, seine Echtheit. Man muß sich immer wieder vor Augen halten, daß natürlich gerade die berühmtesten Stücke unzählige Male kopiert wurden. Solche Kopien gehören zum Hausrat jeder nur etwas gebildeten oder begüterten Familie in China. Wenige Meister scheinen häufiger kopiert worden zu sein, als Li Lung-mien, keine Bilder öfter als die der Sammlung des Kaisers Hui-tsung. Uns scheint es gar nicht zweifelhaft, daß es noch viele andere Kopien nach dem Original des Martinschen Albums gibt. Ja, wir meinen sogar, bereits solche gesehen zu haben, ohne es im Augenblick allerdings belegen zu können.

Ich sehe überhaupt nicht ein, warum sich Martin durchaus an Li und die Sungzeit hält. Das Album trägt das dem Jahre 1809 entsprechende Datum. Alles spricht dafür, daß es um diese Zeit auch gemalt wurde. Es möge auf ein Original von Li zurückgehen. Jedenfalls werden heute alle Bilder dieses Stiles mit Li in Verbindung gebracht. Eine Anzahl von Gesellen, geschickte und

weniger geschickte, arbeiteten an der Kopie. Wie man dazu kam, auf den Bildern das Siegel des Wu Tao-tze anzubringen, können wir überhaupt nicht verstehen. Mit dem Stile dieses großen Meisters der T'angzeit, so wir ihn uns heute etwa vorzustellen vermögen, hat das Album kaum etwas gemein. Daß es mannigfach Elemente des Stiles der T'angzeit (620—907) aufweist, ist nicht zu leugnen. Deshalb braucht das Original aber noch nicht damals entstanden zu sein. Es sind auch eine ganze Reihe von Stileigentümlichkeiten zu finden, die man gerne als Schöpfung der Sungzeit ansieht. Etwas mehr Klarheit über den Stil der großen chinesischen Meister, von denen bis heute keine sicheren Originale bekannt geworden sind, würde vielleicht eine umfassende Untersuchung der vielen irgendwie auf sie bezogenen Arbeiten bringen. Zu diesem Zwecke — und ebenso aus ikonographischen Gründen — ist das Sammeln von Kopien und Werkstattarbeiten aller Art erwünscht. Man muß aber die Summen, die man dafür aufwendet, dementsprechend begrenzen. Auf Originale werden wir ja in den meisten Fällen überhaupt verzichten müssen, es sei denn, daß China wirklich, wie Große[1] meint, noch viel größere Schätze birgt, als man sich träumen läßt.

II.

Martin schickt der Veröffentlichung seines Albums eine kurze Einleitung voraus. Dieser Text verstärkt unsere Ansicht, daß der sonst so vielseitige Verfasser doch mit chinesischer Malerei noch nicht recht vertraut ist. Fast jeder Satz fordert zum Widerspruch heraus. Hier seien nur einige prinzipielle Dinge kurz berührt. Die chinesische Kunst wird wieder einmal in der Hauptsache unter dem Gesichtspunkt der westlichen Einflüsse betrachtet. Der folgende wahrhaft monumentale Satz verdient wörtlich zitiert zu werden: „Griechenland und Rom haben zusammengewirkt, um aus den vorhandenen Anfängen, die immerhin eine große manuelle Geschicklichkeit zeigten, eine Kunst zu schaffen, welche wir die chinesische nennen." Natürlich ist gar nicht zu leugnen, daß die chinesische Kunst seit ihrer Urzeit westliche Einflüsse aller Art immer wieder zu verarbeiten hatte. Es gibt ja überhaupt keine unbeeinflußte Kunst in der Welt. Und es ist zweifellos wichtig und interessant, die fremden Elemente aufzuzeigen. Leider ist Martins Arbeit über dieses Thema, die er für 1914 in Aussicht stellte, noch nicht erschienen. Sie wird sicherlich viel Neues bringen. Wie dem aber auch sei, wer einen Satz wie den obigen, ausspricht, muß entweder für das Wesentliche der chinesischen Kunst kein Organ haben oder er kennt die Kunst überhaupt nur sehr oberflächlich. Der Begriff einer autochthonen Kunst muß für ihn jeden Sinn verloren haben. Wenn man die Schriften vieler Forscher liest, so hat man wirklich das Gefühl, es gäbe so etwas nicht. Man liest von einem fortwährenden Nehmen. Aber schließlich muß doch irgendwo eine autochthon geschaffene Grundlage bestehen. Gegen solche Auffassung muß immer wieder energisch Front gemacht werden[2]. Immer gilt es, zuerst das Eigenleben einer Kunst zu umschreiben. Nur selten in der Welt, vielleicht nie, strömte das Leben einer Kunst eigenwilliger und selbständiger dahin, als in China. Von einschneidender Bedeutung war nur Indien, aber dies hauptsächlich zu einer Zeit, wo die chinesische Kunst längst ein eigenes Antlitz gewonnen hatte. Was China sonst übernahm, waren fast immer nur interessante Einzelheiten. Auch in seinem Album sucht Martin überall Westliches: „Bei vielen von diesen Bildern", schreibt er, „hat man das Gefühl, daß der chinesische Meister mit dem angeborenen großen Nachahmungstrieb der Orientalen bestrebt war, etwas ebenso Schönes, wie antike Originale, die er vielleicht im Handel, in Tempeln oder in Sammlungen gesehen hatte, zu schaffen, und den antiken Vorbildern gleichzukommen, ohne dieselben genau kopieren zu wollen." Im einzelnen findet er folgende angebliche Entlehnungen: Ein Mann mit einem Tier über den beiden Schultern erinnert ihn an den antiken Kalbträger, das lockige Haar einiger Gestalten an archaische Skulpturen, der Faltenwurf der Tracht der Himmelsfürsten an die römische Toga, ein Reiter an antike Reiterstatuen u. a. m. Es muß festgestellt werden, daß in keinem der Fälle, die Martin anführt, der westliche Einfluß wirklich nachweisbar ist. Das sind alles entweder nur vage Ähnlichkeiten ohne Beweiskraft oder unbedeutende

[1] Vgl. Chinesische Kunstwerke in Japan und in China. Von Ernst Große. O. Z. IV, 1, 2. S. 100ff.
[2] Vgl. auch: Probleme der indischen Kunst. Von William Cohn. Z. f. bildende Kunst. XXV. 10.

Einzelheiten oder gar ziemlich sicher falsche Behauptungen. So sieht man z. B. Leute, die Tiere auf den Schultern nach Art des antiken Kalbträgers tragen, noch heute allerorten im ganzen Osten. Das ist sicherlich ein Bild nach dem Leben und nicht nach der Antike. In jedem Falle führt es zu ganz falschen Vorstellungen, wenn man diese Dinge angesichts des in sich geschlossenen, durch und durch ostasiatischen Stiles des Albums in den Vordergrund rückt.

Auch der Titel „Zeichnungen", den Martin seinem Album gibt, scheint uns irreführend zu sein. Es sieht aus, als wenn der Verfasser damit im europäischen Sinne eine bestimmte ostasiatische Darstellungsweise umschreiben wollte. Der Ostasiate kennt aber keine „Zeichnung" im Gegensatz zum „Gemälde". Ebenso unrichtig ist z. B. die Bezeichnung „Skizze", die oft ostasiatischen Bildern gegeben wird. Unter „Skizzen" verstehen wir im allgemeinen Vorstudien. Was wir von ostasiatischer Malerei in die Hände bekommen, ist aber fast immer ein vollendetes Gemälde oder Bild, das Resultat einer unendlichen Reihe von Vorstudien. Keine Malerei ist weniger skizzenhaft, als die ostasiatische. Um jedes Mißverständnis zu vermeiden, sollte man immer nur von Hängebildern (jap. Kakemono) und Rollbildern (jap. Makimono) bezw. Albumblättern sprechen. In unserem Falle wäre natürlich die Übersetzung des besonderen chinesischen Titels, die Martin gibt, „Kostbarkeiten in Tusche", am schönsten.

Noch zwei Dinge wollen wir hervorheben, bei denen Martin uns besonders fehlgegangen zu sein scheint. Wir verstehen nicht, wie er den Stil seines Albums mit den Fresken des Höryuji in Japan (7. Jahrhundert) in Verbindung bringen kann. Hier ein Stil, der deutlich mit der indischen Kunst des 5.—7. Jahrhunderts eng verwandt ist, dort eine Kunst, deren immanente Entwicklung von den Hansteinen her aufzuzeigen wäre. Zwei in ihrem Wesen eher entgegengesetzte Auffassungen stehen sich gegenüber. Und dann das „Frontispiece", das er seinem Album vorausschickt. Um zu einem Verständnis dieses Bildes zu kommen, hält er es für nötig, auf die Hirthsche Arbeit über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst weitläufig Bezug zu nehmen, spricht er von „römischen Philosophenskulpturen" und ähnlichen Dingen. Dabei macht die Einordnung dieses Stückes gar keine Schwierigkeiten. Es gehört, wie viele Gegenstücke beweisen, zweifellos etwa dem 17. Jahrhundert an und zeigt deutlich europäische Einflüsse, die damals in der chinesischen Kunst durch Vermittlung der Jesuiten eine ziemlich bedeutende Rolle spielten. Auch dieses Bild hebt Martin in den Himmel. Wir können uns seinem Urteil wiederum nicht anschließen. Da sind der chinesischen Kunst doch ganz andere Gestalten dieser Art gelungen.

Einen Punkt von Interesse vermag Martins Freude am Entdecken von Verwandtschaften verschiedener Kunstkreise aufzuzeigen. Er weist auf gewisse Ähnlichkeiten seines Albums mit Botticellis Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie im Berliner Kupferstichkabinett hin. Goloubew setzt in seiner Studie über Li Lung-mien[1], die sich übrigens mit unseren Ansichten häufig deckt, zwei Ausschnitte aus den beiden Werken nebeneinander. Es ist wohl unmöglich, über die Gemeinsamkeiten einfach hinwegzugehen. Man muß auf wirkliche Zusammenhänge schließen. Es verlohnt sich zur Abwechslung einmal diesen Dingen auf breiterer Grundlage nachzugehen. Nun wird schon eine ganze Reihe von Namen italienischer Maler genannt, in deren Werken man Ostasiatisches fand oder zu finden glaubte: JacopoBellini, Botticelli, Lionardo da Vinci. Auch die holländische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts dürfte in ihren vielen Tier- und Blumenstücken weitere Beispiele östlicher Wirkung auf Europa im Mittelalter liefern.

Wir gingen auf diese Publikation wohl ausführlicher ein, als es ihr innerer Wert verlangte. Immerhin ist es eine kostbare Veröffentlichung eines großen Verlagshauses und die erste deutsche dieser Art. Es galt Sammler und Verleger für die Zukunft dringend vor Übereilung zu warnen. Die chinesische Kunstliteratur, die deutsche sowohl wie die ausländische, ist ziemlich reich an Mißgriffen. Und die ostasiatischen Kunstsammler tappen noch nur zu oft völlig im Dunkeln.

[1] V. Goloubew, Li Long-mien. Gazette des Beaux-Arts. XI. S. 277 ff.

MISZELLEN.

CHINA-KENNER UND DIE WISSENSCHAFT.

Am 2. Februar (einen Tag vor der Eröffnung) berichtete ich kurz im Abendblatt der Frankfurter Zeitung über die Ausstellung ostasiatischer Kunst in Frankfurt a. M. In dieser kleinen Besprechung erlaubte ich mir, die wenigen Werke der Plastik bescheiden und summarisch den großen Kunstepochen zuzuweisen. Am 16. Februar fand sich im Abendblatt der gleichen Zeitung ein Aufsatz „China-Kenner" von einem mir bisher unbekannten Kunstforscher W. v. Dewall (ich wage nicht anzunehmen, daß Leute, ohne sich mit einer so schwer zu fassenden Kunst intensiv beschäftigt zu haben, an sichtbarster Stelle Feststellungen allgemeiner Art bekannt geben).

Ich zitiere:

„Es ist erstaunlich, was der China-Kenner nicht alles wissen soll, und was er ... nicht auch weiß."

„Namen wie Han, Tang, Sung (usw.) schwirren durch den Ausstellungsraum."

„Über kein Gebiet hört man so selbstbewußte Urteile und Meinungen, wie über das der chinesischen Kunst, obgleich man gerade darüber eigentlich noch recht wenig weiß. Für andere Kunstgebiete gibt es wissenschaftliche Grundlagen, auf die man sich verlassen kann, während für das chinesische Gebiet unsere Theorien auf Gelegenheitsfunden (! ! !) aufgebaut sind. Was hat denn die Wissenschaft bisher für die chinesische Kunst getan!"

Es folgt eine lustige und zutreffende Schilderung über den Streit unter den „Kennern" und seine Formen. Gemeint dürfte der Kampf sein, den die kleine Zahl von Kunsthistorikern ostasiatischer Richtung mit der großen der Dilettanten aus allen Berufen führt, die so viel Haarsträubendes über ostasiatische Kunst von sich geben.

Zum Schluß: „Und wer dennoch eine nicht günstige Kritik über sein Eigentum gehört haben sollte, der glaube ihr nicht, denn unter den zahlreichen Besuchern der Ausstellung — einschließlich der China-Kenner — ist sicherlich niemand gewesen, der nach einfacher Besichtigung (was noch?) imstande war, ein wissenschaftlich einwandfreies Urteil abzugeben. Die Namen Han, Tang, Sung usw. brauchen also nicht mit den Kunstgegenständen zurück in die Wohnungen der Aussteller zu wandern, die weiter ihre ungestörte Freude an der Schönheit ihres fremdartigen Eigentums haben mögen."

Ich wurde darauf aufmerksam gemacht, daß sich diese Ausführungen in erster Linie gegen meine Vorbesprechung richten müssen und übersandte der Frankfurter Zeitung eine Entgegnung, die zurückkam mit der bestimmten Versicherung, daß der China-Kenner meine Zuweisungen (wessen denn?) in keiner Weise gemeint habe. Das scheint unmöglich, doch ist die Sache so unwesentlich, daß ich mich damit begnüge.

Aber die sachlichen Feststellungen des China-Kenners sollen nicht unwidersprochen bleiben. Er behauptet vor einer breiten und durch den Erfolg der Ausstellung interessierten Öffentlichkeit, daß es keinerlei wissenschaftliche Grundlagen für die Kenntnis ostasiatischer Kunst gäbe, weil sie ihm scheinbar unbekannt sind. Wenn man heute auf Grund des veröffentlichten Materials Kunstwerke der Zeit der Han-, Tang- oder Sung-Dynastie zuweist, so gehört sich dazu keine große Kennerschaft. Die Möglichkeit des Irrtums ist etwa die gleiche für den Forscher europäischer Richtung, wenn er ein Stück der Gotik oder der Renaissance zuweist.

Herr v. Dewall nennt die uns bekannten Denkmäler „Gelegenheitsfunde". Von der umfassenden Materialbeschaffung, wie sie in den Monumentalpublikationen der japanischen Verleger und z. B. in Chavannes großem Werk geleistet ist, scheint er keine Ahnung zu haben.

Daß bereits aut Grund des gesicherten Materials eine Reihung der undatierten Werke möglich ist, hätte ihm W. Cohns Aufsatz über Naraplastik[1] oder Glasers Studie der Gewanddarstellungen[2] beweisen können. Die Resultate der Forschungen in Boston, Wien und Berlin sind dem Herrn gänzlich unbekannt. Er hätte es sonst vielleicht als zeitgemäß empfunden, auf den hervorragenden Anteil hinzuweisen, den deutsche und österreichische Forscher an unserer Kenntnis östlicher Kunst haben.

Am anfechtbarsten ist sein Rat an die unglücklichen Sammler, denen man die übliche Exportware aufgehängt hat, nämlich sich an ihren (mit „fremdartig" milde doch zutreffend bezeichneten) „Schätzen" unentwegt weiter zu freuen. Womöglich sich noch mehr von solchem Zeug zuzulegen, wozu auf Frankfurter Auktionen leider reichlich Gelegenheit geboten wird. Ich hätte den Frankfurter Sammlern geraten, sich eine Zeitlang nicht zu freuen und statt dessen durch ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst Ostasiens sich erst des Verständnis für deren Wesen zu erschließen und sich womöglich die Resultate der europäischen Forschung nutzbar zu machen. Anderswo ist man längst so weit.

Mit diesen Ausführungen sollen die Verdienste der Ausstellung nicht herabgesetzt werden, diese zeigte im Gegenteil, daß ein Mensch, der wirkliches Kunstgefühl hat, von selbst dahin kommt, Kunstwerke von Exportware zu unterscheiden. Ich glaubte, daß die Ausstellung manchem Aussteller die Augen geöffnet habe. Herrn v. Dewalls Aufsatz wird diese Leute gänzlich verwirrt haben. Daß die meisten Menschen, die als Beamte, Kaufleute oder Vergnügungsreisende in Ostasien waren, „Kunstwerke" sammeln, ist nur zu wahr. Es ist ein Glück, wenn man ihnen bereits drüben über deren Wert die Wahrheit sagt. Ein Leben in Ostasien zugebracht haben, heißt noch lange nicht Kenner der Kunst zu sein.

Die Verwirrung wird erst dann aufhören, wenn für die Wissenschaft der Kunst Ostasiens üblich ist, was für alle Zweige aller Wissenschaften selbstverständlich ist, daß nämlich die Leute ohne Sachkenntnis, die Dilettanten aufhören, das große Wort zu führen und die Existenz der Dinge zu leugnen, die sie noch nicht kennen und so den Suchenden das schon unendlich schwere Eindringen in eine fremde Welt noch mehr erschweren.

Alfred Salmony (Cöln).

ERWIDERUNG AN HERRN YŌJIRŌ KUWABARA.

Die Lesung japanischer Personennamen ist äußerst schwierig, da es dafür keine bestimmte Regel gibt. Da die beiden Kusunoki als die treuesten Untertanen aller Zeiten bekannt sind, so liest jedes Kind ihre Namen Masashige und Masatsura. Wenn sie aber gewöhnliche Krieger gewesen wären, würde man sie Masanari und Masayuki nennen. Ob Ishida Mitsunari wirklich Mitsunari oder Kazushige hieß, ist noch nicht klar; man sagt auch, daß Ashikaga Tadayoshi sich nicht Tadayoshi, sondern Naoyoshi nannte. Den verdienstvollen Marquis Saigō, der erst vor zehn Jahren gestorben ist, nannte man Jūdō; in der Tat soll er weder Jūdō noch Yorimichi, sondern Tsugumichi geheißen haben. Was nun den Vornamen des berühmten Kido anbetrifft, so liest man ihn immer noch Köin; es gibt wohl kaum einen, der ihn richtig Takayoshi liest. Daß der große Patriot bei der Restauration Sakuma nicht Shōzan, wie gebräuchlich, sondern Zōzan hieß, weil er am Fuß des Zō-Berges geboren war, habe ich vor dreißig Jahren von meinem Schulfreunde Masuzō Shinowara (Landsmann des Sakuma) gehört. Wie man aus dem Vorhergehenden ersieht, ist die Lesung der Namen selbst bei solchen bedeutenden Männern unsicher, geschweige denn bei Metallkünstlern. Es ist daher selbstverständlich, daß es unter zahlreichen Meistern auch solche gibt, deren Namen nur mit Unsicherheit gelesen werden können. In seinem „Kunstgewerbe in Japan" sagt Kümmel: „Welche dieser Lesungen ‚richtig' ist, läßt sich in den meisten Fällen nur durch eine persönliche Anfrage feststellen, zu der man bei längst verstorbenen Personen ein Medium bemühen müßte." Diese Darstellung ist zwar übertrieben, aber im

[1] Vgl. O.Z. I 3, 4. II 1.
[2] Vgl. O.Z. IV 1. 2.

Grunde berechtigt. Wir lesen z. B. 奈良利壽[1] Nara Toshinaga, nur weil im Sōken Kishō diesem Namen die Furigana to shi na ga beigefügt sind; andernfalls wäre es auch kein Fehler, wenn man ihn Toshihisa läse. Dennoch kritisiert Herr Kuwabara die Lesungen in meinem Buche „Die Meister der japanischen Schwertzieraten" sehr scharf in Nr. 169 der Monatsschrift „Tōken-kwaishi", was ich nach der Reihe im folgenden zu widerlegen versuche.

1. Herr Kuwabara sagt: „Im Zankō Furiaku liest man 一柳 Hitotsuyanagi, dies ist aber sicher ein großer Irrtum, es muß Ichiriū gelesen werden." Im Gegenteil, diese Behauptung ist falsch, denn der kleine See im Regierungsbezirk Aomori, dessen Name mit denselben Charakteren geschrieben wird, heißt Hitotsuyanagi. Liest der Vicomte 一柳 seinen Namen anders als Hitotsuyanagi?

2. Herr Kuwabara hat die Neigung, das Buch Sōken Kishō und Natsuos Vorträge über die Metallarbeiten für die unfehlbarste Vorschrift für die Lesung der Metallkünstlernamen zu halten und infolgedessen ihnen blind zu folgen. Natsuos Lesart, wonach die Mito-Meister 元敎 und 元孚 Motoyoshi und Mototaka gelesen werden, ist sehr zweifelhaft, und auch das Sōken Kishō ist kein fehlerloser Edelstein. Wenn man den Anhang „Netsuke-Schnitzer" durchblättert, so findet man bei 右滿 und 上滿 die Furigana u man und jō man, während sie Sukemitsu und Takamitsu gelesen werden müssen. Auch läßt das Sōken Kishō die Lesung von 宗峯 in Unsicherheit. Unter Gembei (Uyemura, Heft 4, Blatt 23) steht „Jitsumiō unbekannt, Schüler von 宗峯" und rechts von diesen Schriftzeichen findet man einen Strich. Danach müßte er in On, also Sōhō gelesen werden, bei Takafusa (Nyemura, Heft 4, Blatt 24) liest aber der Verfasser des Buches denselben Namen in Yomi Munetaka. Hieraus kann man den Schluß ziehen, daß man sich nicht zu sehr auf das Sōken Kishō verlassen kann. Nun behauptet Herr Kuwabara, daß, da 政隨 sich zweifellos Shōzui nenne, die Leute ihn auch so genannt hätten, und daß es folglich klar sei, daß man seinen Namen nicht anders lesen könne als Shōzui. Hieran ist Kuwabaras flüchtige Durchsicht des Sōken Kishō schuld. Gewiß gibt das Buch 政隨[1] unter 矩 — und 兼 — in On, also als Shōzui, an. Aber was steht unter 知 — und 兼 — im Geschlechtsregister der Familie Nara)? Hier zeigt uns der Strich links von 政隨 deutlich an, daß man den Namen Masayuki lesen soll. Meiner Ansicht nach haben die damaligen, meist ungebildeten Kunsthändler, da als Nanori das Wort 隨 selten vorkommt, es einfach in On gelesen, gerade so, wie man den oben erwähnten Marquis Jūdō statt Tsugumichi oder die drei berühmten Kalligraphen Tōfū, Sari und Giōzei statt Michikaze, Sukemasa und Yukinari nennt. Daher war der sonst sehr tüchtige Verfasser des Sōken Kishō über die Lesung von 政 — unschlüssig und so sind die zwei Lesarten Shōzui und Masayuki entstanden. Da bei 矩 — und 鋪 — sich die Furigana no ri yu ki und no bu yu ki befinden, so habe ich 政 —, 兼 —, 利 —, 知 — (= 鋪 —), 直 — und 秀 — Masayuki, Kaneyuki, Toshiyuki, Tomoyuki (= Nobuyuki), Naoyuki und Hideyuki gelesen (Tadamasa Hayashi las sämtlich in On, wie Shōzui, Kenzui, Rizui, Chizui usw.). Herr Kuwabara fährt weiter fort: „政 — muß, wie vorerwähnt, unbedingt Shōzui, also in Kan-on gelesen werden (NB. Shōzui ist Go-on), aber die Namen seiner Schüler werden, wie Noriyuki, sämtlich in Yomi gelesen." Nach dieser Logik müßte die Lesung Gwanshin für jenen berühmten Maler Motonobu richtig sein, während die Namen seiner Söhne, wie Munenobu, Hideyori und Naonobu, in Yomi gelesen werden. Es ist doch ein unbilliges Verlangen, daß man nur den Meister in On, seine Schüler dagegen in Yomi lesen soll. Die Welt ist groß, solche Logik existiert aber nicht; ich habe daher 政 — Masayuki gelesen.

3. Das Wort ∾ habe ich meist naga gelesen, Herr Kuwabara dagegen toshi und greift mich beinahe verletzend in folgender Ausdrucksweise an: „In dieser Lesung versteigt Herr Hara sich zu der Komik, daß er die frühere Bezeichnung ∾ 朗 des Natsuo Nagaaki, seinen Lehrer 孝 ∾ Takanaga und ∾ 良 Nagayoshi liest. Obgleich Ikeda Takatoshi, Kanō Toshiaki und Shibahara Toshiyoshi jedermann bekannt sind, so konnte Herr Hara hierbei diesen großen Fehler begehen, da er sich erst in Deutschland dem Studium der Schwertzieraten gewidmet hat." Herr Kuwabara ist wohl vom Toshi-Fieber befallen worden. Es könnte ja möglich sein, daß Toshiaki und Takatoshi richtige Lesungen sind, wenn sichere Beweise dafür vorhanden wären. Daß ∾ 良 aber entschieden Nagayoshi gelesen werden muß, beweise ich im folgenden:

[1] Im Folgenden bedeutet „∾" immer das Zeichen 壽 und „—" das Zeichen 隨.

Im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe befindet sich ein Stichblatt (aus Eisen, auf der Vorderseite drei Kraniche in farbigem Relief; auf der Rückseite junge Kiefern in Gravierung) von der Hand des 清 ∾, Lehrer des ∾ 貞. Bezeichnet ist das Stück 東 龍 齋 清 永 (Tōriūsai Kiyonaga); es ist zweifellos eine noch frühe Arbeit des 清 ∾. Bevor ich diese Entdeckung machte, las ich auch diesen Namen Kiyotoshi; seitdem lese ich selbstverständlich Kiyonaga. Dann versteht es sich von selbst, daß sein Schüler ∾ 貞 Nagayoshi heißen muß. Nun schreibt Herr Kuwabara: „Das Zeichen 英 von 大 森 英 昌 heißt nicht hide, sondern teru, folglich liest man das gleiche, in den Namen seiner Schüler vorkommende Schriftzeichen auch teru." Dessenungeachtet bemerkt er weiter: „Bei 田 中 清 ∾ ist die Lesung Kiyotoshi gebräuchlich. Obwohl er nach Itō (Katsumi) Kiyohisa heißt, muß das Zeichen 壽 bei seinen Schülern doch toshi gelesen werden, wie ∾ 貞 Toshiyoshi." Diese Behauptung ist ein unglaublicher Widerspruch; hieraus ersieht man, daß das Toshi-Fieber des Herrn Kuwabara den höchsten Grad erreicht hat.

4. Herr Kuwabara tadelt mich, weil ich ein und denselben Meister, dessen Namenlesung zweifelhaft ist, an zwei oder drei Stellen verschieden genannt hätte. Das ist aber nicht der Fall, kommt vielmehr daher, daß Herr Kuwabara gar nicht Deutsch versteht, infolgedessen den Unterschied zwischen „Siehe" und „Lies" nicht kennt. Dies belege ich durch nachfolgende Beispiele. Unter Tonan steht „Siehe Sōmin I". 永 朝, einen Vorfahren der jetzigen Vicomtefamilie Akimoto, liest man gewöhnlich Nagatomo, da er nach dem Taisei Bukan aber Tsunetomo heißt, so habe ich ihn zuerst unter Nagatomo erwähnt, aber mit der Bemerkung „Lies Tsunetomo". Dieses Verfahren ist weiter nichts als ein Mittel, die Aufsuchung von Meistern zu erleichtern. Was sagen Sie dazu, allwissender Herr Kuwabara!

Mein Werk „Die Meister der japanischen Schwertzieraten" ist selbstverständlich nicht vollkommen, nein, wohl eine mangelhafte Arbeit. Besonders war es ein großer Irrtum, daß ich, wie auch andere, 泰 山 Taizan gelesen habe. In der Tat ist es nichts anderes, als ein dem japanischen Auge schmeichelnder Ausdruck für den Familiennamen 大 山, also Ōyama. Auch Noda Yoshiaki, der Verfasser des Kinkō Meifu, hat diesen Familiennamen wohl als Künstlernamen betrachtet, denn er schreibt unter Motonori „genannt 泰 山 (Taizan)", wie unter Sōmin I „genannt 遯 菴 (Tonan)" oder unter Kikuoka Mitsuyuki „genannt 活 劍 子 (Kwakkenshi)". Im Dai-Nihon Jimmei Jisho schreibt Ii jima Hanjūrō in Katakana Taizan Mosozane und Taizan Motonori, danach scheint er das Wort mehr für einen Bei- als einen Familiennamen gehalten zu haben. Heutzutage liest man es immer noch irrigerweise Taizan statt Ōyama, wie Shōzui statt Masayuki, so daß auch ich unbewußt diese falsche Lesart annahm, was ich selbst bedaure. Schon lange hege ich den Wunsch, eine Ergänzung zu meinem Buche zu veröffentlichen, und sammle über zehn Jahre Material zu dieser Arbeit. In diesem Ergänzungsband soll nicht nur das Verzeichnis der Meister vermehrt, sondern sollen auch meine eigenen Irrtümer sowie die der früheren Autoren verbessert werden. Leider ist mir noch nicht vergönnt, diesen Wunsch zu erfüllen.

Shinkichi Hara (Hamburg).

EIN NIEDERLÄNDISCHES KUNSTWERK FÜR DEN SHŌGUN ALS DIPLOMATISCHER STREITPUNKT ZWISCHEN ENGLAND UND HOLLAND IM JAHRE 1670.

In einer groß angelegten holländischen Urkundensammlung[1] wird berichtet über die Abweisung gewisser Beschwerden der englischen Regierung über angebliche anstößige Unhöflichkeiten Hollands, die den Gegenstand ernster Erörterungen in Briefen des berühmten Staatsmannes J. de Witt aus dem Jahre 1670 bilden. Es handelt sich um Verhöhnung Englands durch Verherrlichung des Eindringens der holländischen Flotte bei Chatham, des großen Erfolges, den ihr Admiral Ruyter 1667 über die Briten errungen hatte. Dieser für England so beschämende Seeschlag, bei dem u. a. die Holländer das große Schiff „King Charles" erbeuteten, sollte dar-

[1] Brieven van Johan De Witt, bewerkt door Robert Fruin, uitgegeven door N. Japiske; Werke der Historischen Gesellschaft zu Utrecht, 3. Serie, N. 33.

gestellt sein auf einem Kunstwerke, das die Ostindische Kompanie dem „König von Japan", in Gestalt einer Uhr verehrt habe[1].

Wie aus einem weiteren Schreiben De Witts[2] hervorgeht, hatte der vor ihn entbotene, leider nicht namhaft gemachte Künstler der „horologie" wirklich erklärt, daß das Gehäuse („casse") oder der Fuß mit vier geschichtlichen Darstellungen geschmückt war, und zwar mit drei Schlachten, eine zu Fuß, eine zu Pferd und eine zur See, während das vierte Bild in der Tat jenem großen Ereignis von Chatham gewidmet war.

Weiteres über den Fall enthält der hier veröffentlichte Briefwechsel De Witts leider nicht; zu dem zweiten Kriege zwischen England und Holland (1672) wäre es aber sicher auch ohne die so bedenkliche „horologie" für Japan gekommen. Dort etwas über das schon wegen der „historialen uutbeeldingen" gewiß interessante Kunstwerk zu ermitteln, ist wohl wenig Aussicht, da es wahrscheinlich wie so manche andere dahin gelangten Schöpfungen abendländischen Kunstfleißes des 17. Jahrhunderts kaum mehr vorhanden sein dürfte. Vielleicht würden aber Nachforschungen in dem so reichen Handschriftenschatze der Ostindischen Kompanie im Reichsarchiv im Haag etwas Näheres darüber ergeben. Nachod.

[1] Teil IV 1670—1672 (1913), S. 108, Brief von De Witt an Konrad van Beuningen vom 14. Nov. 1670: „... hebbende d'heer borgemeester Valckenier, als bewindthebber, oock in de volle vergaederinge verklaert niet te weten, dat op het horologie, 't welck vanwegen de Oost-Indische Compagnie aan den koning van Japan is vereert, daervan voorhenen mede seer veel is gesproocken, eenige historiaele uutbeeldinge, ende sulx oock niet het gepasseerde op de reviere van Chattam, heeft gestaen; dat met Sijn Edts. kennisse, daertoe oock wegens de Compagnie noyt eenige last was gegeven; dat de meester, die het horologie gemaeckt hadde, hier in Den Haege was wonende ende dat men hem selfs soude connen ontbieden ende daerop naeder ondervraegen, gelijck ick by de eerste gelegentheydt meyne te doen."

[2] An van Beuningen vom 21. Nov. 1670, ebenda, S. 111: „De maker van het naar Japan gezonden ‚horologie', opontboden zijnde, heeft mij verklaart, op de casse ofte de voet van het verschreven horologie vier historiale uutbeeldingen te staen, naementlijck drie batailles, eene te voet, eene te paerdt ende eene ter zee ende voor de vierde uutbeeldinge het verschreven gepasseerde op de reviere van Chattam' ..."

BESPRECHUNGEN.

ŚUKASAPTATI, Das indische Papageienbuch, aus dem Sanskrit übersetzt von Richard Schmidt, Meisterwerke orientalischer Literaturen in deutschen Originalübersetzungen hgg. von Hermann von Staden, 3. Band, München, Georg Müller, 1913, XVI. u. 243 S. 8°.

Die vorliegende Übersetzung ist zum Teil (S. 1—120) ein mannigfach verbesserter Neudruck von desselben Übersetzers im Jahre 1894 in Kiel erschienener Übersetzung des „Textus simplicior" der Sanskrit-Śukasaptati („70 Erzählungen eines Papageien"), zum anderen Teile (S. 121—236) ein Abdruck von Ikens 1822 in Stuttgart herausgegebener Übersetzung von Muhammed Kādiris Neubearbeitung der persischen, von Nachschabi (Nechschebi) verfaßten, Version (Touti Nameh, Tūtī Nāmeh, Tutinameh) eben dieses indischen Papageienbuches, einer Erzählungssammlung, in der ein Papagei eine Strohwitwe dadurch auf dem Wege der Tugend erhält, daß er jeden Abend, wenn sie auf Abenteuer ausgehen will, sie durch eine spannende Geschichte fesselt. Außerdem enthält R. Schmidts neuer Band literargeschichtliche Vorbemerkungen zur Śukasaptati und zum Tutinameh und Anmerkungen zu den Übersetzungen beider Werke. Dazu kommt ein sehr wertvoller Vorzug dieses Neudruckes vor der Übersetzung von 1894: die äußere buchtechnische Ausstattung, die in jeder Beziehung mustergültig genannt werden kann. Daß auch inhaltlich dieser Übersetzungsband sehr wertvoll ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Welche Bedeutung die Śukasaptati als eine der bis in das Abendland gewanderten indischen Fabelsammlungen für die Geschichte der Weltliteratur hat, ist ja bekannt, und Schmidt berührt diese Tatsache in seinem Vorworte (S. VIII, XIII ff.). Für die wissenschaftliche Gründlichkeit der deutschen Wiedergabe des Sanskrittextes bürgt schon R. Schmidts Name, sowohl des Sanskritgelehrten wie speziell des besten Kenners der Śukasaptatiliteratur. Die wenigen Einwendungen, die gegen einzelnes vorzubringen sind, haben kaum mehr als philologische Bedeutung. Der einfach literarisch interessierte Leser darf sich sorglos dem Gefühle überlassen, daß er eine in allen Hauptdingen wissenschaftlich zuverlässige Übersetzung in der Hand hat.

Folgendes sind etwa die wichtigsten der unerheblichen Mängel, die in den mit dem Original verglichenen Teilen der Übersetzung mir aufgestoßen sind. Was Äußerlichkeiten anbetrifft: Aus technischen und ästhetischen Gründen zugleich hätte das lange Frakturschrift- mit diakritischem Zeichen darunter und darüber vermieden werden sollen. Der Mangel an Konsequenz, mit dem ſ verwendet ist, verrät ja auch, daß die Hersteller dieses Bandes selbst den Unzuträglichkeiten eines solchen Zeichens sich nicht haben entziehen können. ſ erscheint des öfteren einfach als ſ ohne diakritisches Zeichen, auf Seite 2 haben wir sogar nebeneinander *Satyaſarman*, *Dharmaſīlā* und *Dēvaſarman*, auf Seite 7 hat in *Śasiprabhā* das ś̀ am Anfange richtig sein diakritisches Zeichen, das ſ aber nicht. In anderen Fällen wieder ist man auf den Ausweg verfallen, ś́ für ſ zu gebrauchen, wie in Dhanaś́rī (S. 34); da aber *ś* da zu *śrī* und nicht zu *Dhana* gehört, ist ś́ nicht am Platze. s ist gelegentlich auch da falscher- und ganz unnötigerweise eingeführt, wo es ohne diakritisches Zeichen ist: S. 114 Vidyāsthāna, S. 115 Kalāsthāna. *s* gehört da zur Silbe *sthā* und sollte also ſ sein. Solchen Unzuträglichkeiten würde man wohl am besten aus dem Wege gehen, wenn man für Worte und Namen in der Originalform Antiqua verwendete, wodurch man gleichzeitig der Anwendung von kursiver Schrift überhoben würde (die für die „Meisterwerke orientalischer Literaturen" allerdings ohnehin nicht in Aussicht genommen zu sein scheint).

kīrtibhājanam in der 6. Strophe der 1. Erzählung, auf einen Mann angewandt, bedeutet „Gefäß des Ruhmes" (wie Schmidt in der ersten Übersetzung es auch richtig wiedergegeben hatte) oder ähnlich, nicht „Stätte des Ruhmes",

was ja auf eine Persönlichkeit auch viel weniger paßt als „Gefäß". *-arthe pradoṣe* gegen den Schluß der 1. Erzählung bedeutet doch wohl nicht „am Abend, der . . . hilft", sondern „am Abend, der . . . helfen sollte", denn die Bedeutung „Zweck" von *artha* muß mehr zur Geltung kommen. S. 8, Z. 5 und S. 34, Z. 20 ist *bhāmini* „Schöne!" der vorletzten Str. der 2. Erz. und in der 14. Erz. als „Herrin" übersetzt. *vaniksārtho militvā . . . phūccakre* bedeutet nicht „der Kaufherr . . . schlug Lärm" (S. 9, Z. 7), sondern doch wohl: „die ganze Handelskarawane . . . schlug zusammen Lärm". — *yadṛcchayā* in Str. 1 der 14. Erz. hat Schmidt (S. 33, Z. 5/4 v. u.) vielleicht zu frei übersetzt „nach Herzenslust" statt „wie es der Zufall beschert" oder ähnlich. — *gamanāya śukam pṛcchati* „sie fragte den Papagei (um sein Einverständnis), gehen zu dürfen" in den Eingangsworten vieler Erzählungen, z. B. der 5., 17., 25., übersetzt Schmidt nicht ganz geschickt mit „sie fragte den Papagei, um zu gehen" (S. 13, 38, 55 usw.). — Dem Satz in der 31. Erzählung (S. 61): „Da führte ihn das verschmitzte Häslein an einen Teich und zeigte ihm sein Spiegelbild in dem Brunnen" sieht man schon von vornherein an, daß darin etwas nicht richtig sein kann. *vāṭī* heißt nicht „Teich", sondern „eingehegter Platz" usw. — In der 32. Erz. muß es heißen: „Eines Tages gab ihr ihre Schwiegermutter Geld und trug ihr auf . . .", nicht aber (S. 61): „Eines Tages trug ihr ihre Schwiegermutter auf, Geld zu nehmen und . . ." Den Schluß derselben Erz. übersetzt Schmidt S. 62: „'Das Geld fiel mir auf dem Markte aus der Hand auf die Erde, Mutter: da brachte ich den Staub.' Da die Schwiegermutter das Geld nicht fand, war sie ärgerlich." Wie mir scheint, hat Schmidt sich hier nicht ganz verständlich ausgedrückt. Der Sinn ist doch wohl dieser . . . 'da raffte ich den Straßenschmutz zusammen (in den das Geld gefallen war)' . . . Auf S. 80 muß es in der 46. Erz. heißen: „bei deinem bloßen Anblick", statt „bei bloßem Anblick", was wohl nur Druckfehler ist.

R. Otto Franke (Königsberg i. Pr.)

PRAJÑĀ PĀRAMITĀ. Die Vollkommenheit der Erkenntnis. Nach indischen, tibetischen und chinesischen Quellen von Max Walleser. Quellen der Religionsgeschichte 6. Band. Göttingen 1914 (Vandenhoeck & Ruprecht). 8°. 164 Seiten.

Die *Prajñāpāramitā*, von Walleser mit „Vollkommenheit der Erkenntnis" wiedergegeben, ist in der mahāyānistischen Scholastik eine von den sechs Kategorien, die den Namen „die sechs *pāramitā*", chines. *leo tu* 六度, führen, und bedeutet „die Erkenntnis - *pāramitā*". Für *pāramitā* kennt die chinesische Dogmatik drei Übersetzungen und Erklärungen: 1. *schi kiu king* 事究竟, d. h. „das letzte Ende der Dinge"; 2. *tao pi an* 到彼岸, d. h. „hingelangen zum jenseitigen Ufer" (vom Ufer des Entstehens und Vergehens über den Strom des Leidens zum Ufer des nirvāṇa); 3. *tu wu ki* 度無極, d. h. „durchdringen ohne Grenzen" (*Bukkō jiden*, S. 333). Die Übersetzungen lehnen sich also eng an den Sanskrit-Ausdruck (*pāram* + *ita*) an und geben dessen verschiedene Auffassungsmöglichkeiten sehr glücklich wieder. Tatsächlich laufen die drei Übersetzungen, wie auch die chinesische Erklärung selbst hinzufügt, auf dasselbe hinaus: das Erreichen des letzten Zieles vermittelst der *prajñā*, der Erkenntnis. Diese Erkenntnis aber besteht in der Anschauung von der Bedeutungslosigkeit, der „Leerheit" aller Begriffe, und zwar des Seins wie des Nichtseins, eine Anschauung, die Walleser als „Negativismus" des Mahāyāna bezeichnet, und die er als „natürliche und folgerichtige Weiterentwicklung eines schon in der ursprünglichen Lehre Buddhas vorherrschenden Positivismus" ansieht. (Ich halte den Ausdruck „Negativismus" wegen des später immer mehr positivistisch gerichteten Endzieles der Erlösung im Mahāyāna nicht für ganz unbedenklich.)

Die Literatur der Prajñāpāramitā nimmt im Kanon des Mahāyāna-Buddhismus einen breiten Raum ein. Zunächst gehören dazu die sechzehn Werke, die von Hüan Tsang übersetzt sind und sich im chinesischen Tripiṭaka unter dem Sammel-Titel *Mahāprajñāpāramitā-sūtra* (*Ta pan-jo-po-lo-mi-to king* 大般若波羅蜜多經), gleich im Eingang befinden. Nanjio führt sie unter Nr. 1, a—p seines Kataloges einzeln auf, ebenso danach Walleser auf S. 17 ff. seines Werkes in dem Abschnitt „Bibliographie". Dabei muß bemerkt werden, daß es sich bei dem von Nanjio als k—o bezeichneten Teile nicht um ein Werk han-

delt, wie Walleser anscheinend angenommen hat, sondern um fünf, die zusammen mit dem als p bezeichneten den sechs *pāramitā* gewidmet sind und entsprechende Titel führen, also: k *Dānapāramitā*, l *Śīlapār.*, m *Kṣāntipār.*, n *Vīryapār.*, o *Dhyānapār.*, p *Prajñāpār.* (Man sieht hieraus, daß *prajñāpāramitā* im engeren Sinne die eine der sechs *pāramitā* ist, im weiteren die Bezeichnung dieses ganzen Lehrsystems der verneinenden Mystik.) Sie sind alle von geringem Umfange und finden sich, im Gegensatz zu Nanjios Angaben, nach Wassiljew (*Der Buddhismus*, S. 159 der deutschen Ausgabe) im tibetischen Kandschur nicht. Welche indischen Texte ihnen entsprechen, wird noch festzustellen sein. Man darf aber hiernach nicht von „zwölf bzw. sechzehn" Texten der größeren Sammlung sprechen, wie Walleser tut, sondern lediglich von sechzehn. Auch die äußere Einteilung des *Mahāprajñ.-sūtra*, wie sie bei Nanjio und Walleser angegeben sind, ist irreführend. Die ganze Sammlung umfaßt 600 Kapitel (*küan* 卷), nicht „Faszikel", ein Wort, das man, wenn man es überhaupt im Deutschen anwenden will, höchstens zur Bezeichnung chinesischer „Bände" oder „Hefte" (*pên* 本) gebrauchen könnte. Die 16 einzelnen Werke sind als „Teile" (*fên* 分) bezeichnet, wie auch Wassiljew ganz richtig von „16 Hauptabteilungen" spricht, und jeder Teil besteht wieder aus Abschnitten (*p'in* 品), bei Wassiljew ungenau „Kapitel" genannt, obwohl er diese Bezeichnung schon den *küan* gegeben hat, ebenso bei Nanjio „Chapter"; jeder Abschnitt endlich teilt sich in Artikel, die durch einfache Zahlen bezeichnet sind. Nicht nur jeder „Teil", sondern auch jeder Abschnitt hat seinen besonderen Titel. Bei den kleineren Werken oder „Teilen" fehlen die Abschnitte, und es werden nur Artikel gezählt. Die ganze Riesensammlung füllt in der neuen Kyōto-Ausgabe des Tripiṭaka die 3 T'ao von 2 bis 4 mit je 10 Bänden, in denen jede Seite noch quer geteilt ist. Der Umfang erhellt am besten daraus, daß die übrigen 21 bei Nanjio aufgezählten älteren Werke der Pāramitā-Literatur nur 6 Bände im 5. T'ao beanspruchen.

Des weiteren hat Walleser noch 28 Übersetzungen von Werken der Prajñāpāramitā namhaft gemacht, die meist späteren Ursprungs sind, und von denen einige erst zur Zeit der Sung- und Yuan-Dynastie Aufnahme in den Kanon gefunden haben. Drei davon (Nr. 25, 26 u. 28) sind bei Nanjio noch nicht aufgeführt, sie finden sich aber in den späteren Nachträgen der japanischen Ausgaben des chinesischen Tripiṭaka (Kyōto-Ausgabe T'ao 1 Bd. 4). Ob diese 28 Werke sämtlich von „geringerer Bedeutung" sind, wie Walleser etwas summarisch meint, würde erst noch durch eine Prüfung festzustellen sein; die bloße Tatsache, daß Hüan Tsang sie nicht aufgenommen hat, scheint mir noch kein genügender Beweis dafür zu sein. Im Kultus der chinesischen und japanischen Klöster haben einige von ihnen jedenfalls eine sehr große Bedeutung. Übrigens ist die bei Walleser unter Nr. 7 aufgeführte *Prajñāpāramitā-sañcayagāthā* nicht von Schi Hu 施護 übersetzt, wie dort angegeben, sondern von Fa Hien 法賢 von der nördlichen Sung-Dynastie (10. Jahrh.), was auch bei Nanjio (S. 197) richtig verzeichnet ist. Den Übersetzer der von Walleser unter Nr. 26 verzeichneten *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra* (*P'u pien tschi tsang pan-jo-po-lo-mi-to sin king* 普遍智藏般若波羅蜜多心經), Fa Yüe 法月 (Dharmacandra?) weiß ich ebenfalls nicht unterzubringen. Die Mönchslisten der *Kao sêng tschuan* kennen ihn nicht; daß er aber mit dem bei Nanjio (Appendix II Nr. 162) verzeichneten Fa Hu 法護 identisch sei, wie Walleser vermutet, ist deshalb nicht möglich, weil Fa Hu (Dharmarakṣa?) erst im 11. Jahrhundert nach China kam, Fa Yüe aber nach dem Index des Tripiṭaka zur Zeit der T'ang-Dynastie lebte, also, selbst wenn man darunter das spätere sogenannte südliche T'ang verstehen will, vor dem Jahre 975. Auf dem Titel seiner Übersetzung (Nachträge T'ao 1 Bd. 4, S. 353 r° b und v° a) ist er als „des Tripiṭaka kundiger Śramaṇa aus dem Lande Magadha" bezeichnet, und wenn Fa Hu, wie viele andere Übersetzer, ebenfalls dorther stammte, so besagt das nichts für eine Identität. Es ist auch nicht angängig, wenn Walleser die vier Werke mit dem Titel *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra* (Nr. 24—27 seines Verzeichnisses) kurzer Hand als dasselbe bezeichnet. Nr. 24 (Nanjio 20) bis 26 sind nur kurze *dhāraṇī*, deren Text kaum eine Seite eines Blattes füllt, während Nr. 27 (Nanjio 935) einen größeren Umfang hat. Auch die drei *dhāraṇī*, von denen die bei Nanjio unter Nr. 20 aufgeführte von Beal (*Catena* S. 282 ff.) übersetzt ist, weichen nicht bloß im chinesischen Titel, sondern auch im Wortlaut

stark voneinander ab. Am nächsten stehen sich Nr. 25 und 26, ersteres von Prajña (Pan-jo 般若)[1] und Li Yen 利言 (der Name fehlt bei Walleser) übersetzt, letzterer von Fa Yüe „nochmals übertragen" (重譯).

Mit diesen 44 Werken, die Walleser in seiner Bibliographie aufführt, ist nun aber die Literatur der Prajñāpāramitā der Mahāyāna-Kirche noch längst nicht erschöpft. Die Nachträge zu der neuen Kyōto-Ausgabe des Tripiṭaka enthalten noch 61 weitere Werke, die sich allerdings nur zu einem kleinen Teile noch als „Übersetzungen" bezeichnen, während die meisten chinesischen Original-Bearbeitungen, Kommentare, Auszüge u. ä. sind. Einige wenige davon gehören der T'ang- und Sung-Zeit an, die meisten der Ming-Zeit und etwa ein Dutzend der Ts'ing-Zeit. Sie sind verstreut über die T'ao 2, 37, 38, 41, 42, 73, 87 und 92; nähere Angaben darüber zu machen, ist hier nicht der Ort. Man sieht aber schon hieraus, daß die Annahme von Walleser (S. 30), „es habe sich von der ganzen (späteren) scholastischen Literatur der Prajñāpāramitā (die er im tibetischen Tandschur nachweist) fast gar nichts in das Chinesische hinübergerettet", noch sehr der Nachprüfung bedarf; vermutlich wird sie dann eine starke Einschränkung erfahren.

Von dieser schon im Sanskrit erstaunlich umfangreichen, im Chinesischen und Tibetischen aber ins Riesenhafte angeschwollenen Literatur, die allerdings von einer ebenso überwältigenden Einförmigkeit ist, hat Walleser zur Bearbeitung die beiden Texte ausgewählt, die ihm als die ältesten, wichtigsten und verbreitetsten erscheinen: die 8000 *śloka* umfassende *Aṣṭasāhasrikā-prajñāpāramitā* und die *Vajracchedikā-prajñ*. Die, wohl zum Teil gekürzte, Übersetzung beider bildet den Hauptbestandteil seines Werkes. Von der ersteren ist eine Ausgabe des Sanskrit-Textes in der Bibliotheca Indica enthalten; sie fällt nach Walleser zusammen mit der chinesischen Wiedergabe der 10 000 *śloka* umfassenden *Daśasāhasrikā-prajñ āpāramitā*, für die ein Sanskrit-Original nicht nachweisbar ist, so daß Walleser annimmt, die „schon früh weitverbreitete *Aṣṭasāhasrikā* sei in China allgemein als diejenige der 10 000 *śloka* bekannt." Diese *Daśasāhasrikā* bildet in Hüan Tsang's Sammlung *Mahāprajñāpāramitā-sūtra* den 4. „Teil" (*fèn*) und besteht aus 29 Abschnitten (*p'in*), die die Kapitel 538—555 im 7. Bande des 4. T'ao füllen. Die *Vajracchedikā*, der „Diamantspalter", wie Walleser in Übereinstimmung mit dem chinesischen Titel übersetzt, oder die „scharf wie ein Demant schneidende Prajñāpār.", wie Winternitz (*Geschichte der indischen Literatur* Bd. II, 1.Hälfte, S. 249) erklärt[1], liegt ebenfalls im Sanskrit-Text und in englischer wie französischer Übersetzung vor. Eine chinesische Übersetzung mit dem Titel *Nêng tuan kin kang* 能斷金剛 d.h. „Die einen Diamanten zerschneiden kann", bildet den 9. „Teil" in Hüan Tsang's Sammlung und besteht nur aus einem Abschnitt, der das 577. Kapitel im 9. Bande des 4. T'ao füllt. Von beiden Werken gibt es außerdem noch eine ganze Reihe anderer chinesischer Übersetzungen, die Walleser in seiner Bibliographie zusammengestellt hat. Der Text der *Vajracchedikā* hat jetzt noch eine besondere sprach- und religionsgeschichtliche Bedeutung dadurch erhalten, daß sich auch eine Übersetzung in einer der neu entdeckten mittelasiatischen Sprachen angefunden hat, ein Umstand, den Walleser nur sehr kurz berührt. Diese Übersetzung ist von Aurel Stein aus den Schätzen der vergrabenen Bibliothek von Tunhuang in den Grenzgebieten von Kan-su mitgebracht worden. Die Blätter der Handschrift wurden zunächst von Hörnle als Teile einer *Vajracchedikā* erkannt und im Journal of the Royal Asiatic Society von 1910 beschrieben. Leumann machte dann 1912 die von Hörnle unter Beifügung der entsprechenden Sanskrit-Fassung veröffentlichten Textteile zum Gegenstande einer sprachlichen Untersuchung (*Zur nord-arischen Sprache und Literatur*. Straßburg 1912). Bei einer näheren Prüfung der Steinschen Handschriftenfunde

[1] Prajña stammte aus dem Lande Ki-pin, dessen Identität zur T'ang-Zeit mit Kapisa am Südabhange des Hindukusch Sylvain Lévi nachzuweisen gesucht hat. Vgl. die zusammenfassenden Bemerkungen darüber bei Chavannes, *Documents sur les Tou-kiue occidentaux*, S. 52, Anm. 1, sowie Marquart und De Groot in der Festschrift Sachau, S. 260 f. Die Gleichsetzung mit Kabul oder Kubha bei Nanjio, Append. II, 156 und bei Walleser würde danach nicht mehr haltbar sein.

[1] Berthold Laufer wirft in seiner Studie *The Diamond. A Study in Chinese and Hellenistic Folk-lore* (Nr. 184 der Veröffentlichungen des Field Museum of Natural History in Chicago) auf S. 17, Anm., die Frage auf, ob der Titel nicht „scharf schneidend wie ein Donnerkeil" bedeuten solle.

ergab es sich aber, daß noch weitere Blätter des *Vajracchedikā*-Textes vorhanden waren, und Sten Konow, dem das gesamte Material von Hörnle im Jahre 1911 zur Bearbeitung übergeben worden war, konnte feststellen, daß das ganze Werk lückenlos in einem einheitlichen Manuskript von 47 Blättern vorlag, von denen nur eins eine abweichende Schreibweise zeigte, also wohl später ergänzend eingefügt war. Konow hat den ganzen Text zusammen mit der Sanskrit-Fassung herausgegeben, übersetzt und mit einer ausführlichen sprachwissenschaftlichen Einleitung, einem sehr wertvollen Wörter- und Formen-Verzeichnis und einer Wiedergabe der Originalblätter versehen. Das Ganze liegt seit Sommer 1914 im Druck der „Clarendon Press" zu Oxford vor, ist aber, wohl infolge des Krieges, leider bisher nicht veröffentlicht worden[1]. Der Verfasser hat mir freundlicherweise sein Korrektur-Exemplar zur Verfügung gestellt, und ich entnehme daraus noch die folgenden Angaben. Die Sprache dieses in steiler ostturkistanischer Brāhmī geschriebenen Manuskriptes ist dieselbe, die Leumann als nord-arisch bezeichnet hat. In Übereinstimmung mit Staël-Holstein nimmt Konow an, daß sie die Sprache der Tocharer gewesen sei, nicht aber jenes Idiom, das von F. W. K. Müller, Sieg und Siegling „tocharisch" genannt worden ist (ich möchte mir ein Urteil über die Beweisführung noch vorbehalten). Es ist nicht ein für sich bestehender Zweig der arischen Sprachfamilie, sondern einfach eine bestimmte Form des Altiranischen, die jünger als Zend und Altpersisch, aber erheblich älter als Pehlevi ist. Die Sprache enthält manche fremde, also nicht-iranische Elemente, und Konow erklärt sich diese Erscheinung damit, daß das Idiom entweder von anderwärts entlehnt oder von anderen Sprachen beeinflußt worden ist. Da er zugleich annimmt, daß es sich um die in Khotan gesprochene Sprache handelt, so nennt er sie Khotanī und den Text die „Vajracchedikā in the old Khotanī version of Eastern Turkestan". Wenn Walleser die Vajracchedikā als „den verbreitetsten aller buddhistischen Texte" bezeichnet, so ist das, soweit Ostasien in Frage kommt, etwas übertrieben. Gewiß gehört sie auch dort zum eisernen Bestande der Mahāyāna-Kirche, und man findet ihren Text in unzähligen Ausgaben in jedem chinesischen, japanischen und koreanischen Kloster im täglichen Gebrauch der Mönche, aber sie teilt diesen Vorrang mit einer ganzen Reihe anderer Schriften, so besonders dem *Saddharmapuṇḍarīka-sūtra*, dem *Brahmajāla-sūtra*, dem rein chinesischen *Schou léng yen king* 首楞嚴經, einer Bearbeitung des *Śūraṅgama-sūtra*, das übrigens auch bei dem konfuzianischen Gelehrtentum in Gunst steht, dem *Sukhāvatī-vyūha* u. a.

Über Wallesers Übersetzung, der die Sanskrit-Texte zugrunde liegen, ein Urteil abzugeben, fühle ich mich nicht berufen. Sie ist besprochen worden von R. Otto Franke in der „Deutschen Literatur-Zeitung" vom 18. September 1915 (S. 1932 ff.); daran hat sich dann noch eine temperamentvolle Auseinandersetzung zwischen dem Verfasser und seinem Kritiker geknüpft, die sich in den Nummern 44, 45 und 46 (vom 30. Oktober, 6. und 13. November 1915) derselben Zeitschrift findet[1]. Mag man sich philologisch zu der Übersetzung stellen, wie man will, mir scheint, daß der Wert von Wallesers Werk wenigstens zum gleichen Maße in den beiden einführenden Abschnitten „Zur Geschichte und Kritik" und „Bibliographie" liegt. Hier finden sich sehr erwägenswerte Gedanken und Anregungen hinsichtlich der Entwicklung der buddhistischen Lehrsysteme, der Entstehung und Wirkung des Mahāyāna, der Würdigung der philosophischen Literatur der späteren Buddhisten und ihrer zeitlichen Entstehung, sowie mancher anderen Frage. Walleser klagt mit Recht über die geringe Berücksichtigung, die der Riesenliteratur der Prajñāpāramitā bisher von der abendländischen Forschung zu Teil geworden ist; das ließe sich noch von manchem anderen Gebiete des nördlichen Buddhismus sagen, der doch erst die Lehre Gautamas zu einer Weltreligion ausgestaltet hat; aber hier ist Zusammenarbeit des Indologen und Sinologen unerläßliche Vorbedingung[2].

O. Franke (Hamburg).

[1] Während des Druckes dieser Zeilen erscheint soeben das Werk.

[1] Sinologisch geschulte Kenner des Buddhismus werden einigermaßen überrascht sein über Fr.s Enthüllungen hinsichtlich des Wertes der chinesischen und tibetischen Übersetzungen für die buddhistische Exegese, des Verhältnisses des Sanskrit-Kanons zum Pāli-Kanon und des Mahāyāna-Systems zum älteren Buddhismus.

[2] Auch Walleser würde, wie aus dem obigen

WELTGESCHICHTE, begründet von Hans F. Helmolt. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage, hgg. von Armin Tille. 1. Band. Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien 1913.

II. China, Japan, Korea und neueste Geschichte Ostasiens. Von Max von Brandt.

III. Hochasien und Sibirien. Von Heinrich Schurtz †. Durchgesehen von Viktor Hantzsch †. Mit Ergänzungen von Erwin von Bälz †.

Die Helmoltsche Weltgeschichte baut sich auf dem Grundgedanken auf, daß die Geschichte eines Volkes aus der Natur seines Landes heraus begriffen werden muß, und daß demgemäß eine „organische Verbindung der staatlichen mit der kulturellen Geschichte, ihre gegenseitige Durchdringung" zu einer wirklichen Geschichtsdarstellung notwendig ist. Umsomehr muß es befremden, gleich im ersten Bande der Neuauflage auf ein Kapitel zu stoßen, das diese fundamentalen Prinzipien in so auffallender Weise vernachlässigt wie der Abschnitt Ostasien des Herrn von Brandt.

Dem Verfasser gehen drei für den Historiker unerläßliche Voraussetzungen ab: Kenntnis der Sprache der Völker, mit denen er sich beschäftigt, und damit die Möglichkeit, selbständig Quellenforschung zu treiben und zu einem eigenen Urteil zu gelangen; Verständnis für die Aufgaben des modernen Geschichtsforschers und endlich historische Objektivität. Was zunächst den Abriß der chinesischen Geschichte anbelangt, so zeigt sich die Unkenntnis der Sprache schon in der wenig glücklichen, inkonsequenten und häufig direkt unrichtigen Transkription chinesischer Worte. Angesichts eines so schwerwiegenden Mangels wäre eine gründliche und umfassende Heranziehung der europäischen Literatur doppelt notwendig gewesen. Allein schon das Literaturverzeichnis lehrt, daß der Verfasser gerade die neuesten und wichtigsten Werke über China großenteils nicht kennt, und daß er auch bei den ihm bekannten Werken Spreu und Weizen nicht kritisch zu sondern vermag. Schon gleich zu Anfang macht sich dies bei der Frage nach der Herkunft der Chinesen recht unliebsam bemerkbar. Die durch die Forschungen von Conrady und Saussure nun hoffentlich endgültig erledigte Hypothese einer Einwanderung der Chinesen aus Westen taucht bei v. Brandt abermals auf. Sodann wiederholt v. Brandt in gänzlicher Unkenntnis der grundlegenden Untersuchungen Conradys eine Menge längst widerlegter Irrtümer über das urzeitliche China; so redet er von dem Fehlen eines Priester- und Soldatenstandes, von der untergeordneten Stellung der Frau, die nach ihm als ein „untergeordnetes neidisches eifersüchtiges Geschöpf" betrachtet wurde, während in Wirklichkeit im alten China das Mutterrecht geherrscht hat und die Stellung der Frau noch in der älteren Chouzeit eine höchst geachtete war. Statt einer wissenschaftlichen Darstellung der älteren Kulturgeschichte Chinas folgt nun lediglich eine noch dazu vielfach mißverstandene Nacherzählung der Geschichtsklitterungen später chinesischer Historiker. Im Abschnitt über Religion wird die alte Fabel vom chinesischen Urmonotheismus wiederholt und im übrigen das Problem einfach dahin erledigt, daß über den Ursprung der chinesischen Religion nichts bekannt sei. Die Behandlung der klassischen Literatur auf S. 111 zeigt, daß der Verfasser nicht einmal Grubes Literaturgeschichte gelesen hat. Im Abschnitt über den „Kulturzustand der alten Chinesen" werden Züge der Urzeit, des Altertums und Mittelalters durch-

---

hervorgeht, gut getan haben, zuweilen einen Sinologen zu Rate zu ziehen. Er würde dann auch von der unmöglichen Wiedergabe chinesischer Namen durch Nanjio freigekommen sein, der er hilflos preisgegeben war. Was soll man sich bei Namen wie Sh'-hu (施 護 Schi Hu) oder *K' Khien* (支 謙 Tschi K'ien) denken? Leider hat es aber Walleser unternommen, Nanjio zu verbessern, und ist dabei gänzlich in die Irre geraten. So ist aus dem schlimmen *K' Khien* das noch schlimmere C'Chien geworden, und aus *K'* Leu-*Kiâ-khân* (支 婁 迦 讖 Tschi Lou-kia-tsch'an) gar das halsbrecherische C'Leu-ciā-chān. Dabei gehört Tschi überhaupt nicht zu dem Namen, sondern ist der zweite Bestandteil von Yüe-tschi, während Lou-k(i)a-tsch'an den indischen Namen Lokarakṣa wiedergeben kann, also: Lokarakṣa aus dem Lande der Yüe-tschi, ebenso wie *K*u Fā-hu (bei Walleser Cu Fā-hu, 竺 法 護 Tschu Fa Hu) den Mönch Fa Hu (Dharmarakṣa) aus T'ien-tschu, d. h. Indien bedeutet. Es ist immer mißlich, mit chinesischen Umschriften zu hantieren, wenn man die originalen Schriftzeichen nicht kennt.

einandergewirrt, so daß ein dem Stoffe fernstehender Leser von der Kultur Altchinas ein höchst merkwürdiges Bild erhalten muß. Die nun folgende Skizze der Geschichte Chinas ist, von vielen Irrtümern im einzelnen abgesehen, rein äußerlich; nirgends wird ein Versuch gemacht, eine Entwicklung aufzuzeigen oder gar nach den Triebkräften einer solchen zu forschen. Abgesehen von drei Abschnitten über die fremden Religionen in China behandelt der Verfasser fast ausschließlich die politische Geschichte, die doch nur eine und nicht einmal die wesentlichste Seite der kulturellen Entwicklung darstellt. Von den Aufgaben moderner Geschichtswissenschaft hat er, wie gesagt, keinen Begriff; die Geschichte ist für ihn nur ein Sammelsurium von Kriegen und Thronwechseln; vergebens sucht man nach einem verbindenden Gedanken, der die äußeren Ereignisse als Ausflüsse der inneren Entwicklung erkennen ließe; vergebens nach einer Anwendung der geographischen und kulturhistorischen Geschichtsbetrachtung auf die chinesische Geschichte. Bei solchem Mangel an historischem Verständnis kann es schließlich kaum wundernehmen, daß v. Brandt es auch mit der historischen Objektivität nicht allzu genau nimmt; und daß man von der Großartigkeit der chinesischen Kultur und von ihrer eminenten Bedeutung für Ostasien und auch für die Völker des Westens gar kein Bild bekommt. Sogar die Übertragung der großen Erfindungen, wie Papier, Buchdruck, Schießpulver und Kompaß, von China nach Europa wird unterschlagen oder gar auf S. 160 ins Gegenteil verkehrt. Bezeichnender als alle Entgleisungen im einzelnen ist aber das geradezu unglaubliche Gesamturteil, das v. Brandt auf S. 159 über China mit den Worten fällt: „Die Geschichte des chinesischen Reiches bietet kein erfreuliches Schauspiel!" Es ist geradezu unverständlich, wie der Herausgeber eine derartige Darstellung, deren Wert schon aus diesem einzigen Satze zur Genüge hervorgeht, in den Rahmen der Helmoltschen Weltgeschichte aufnehmen konnte.

Wenig besser ist der Abriß der japanischen Geschichte geraten, obgleich der Verfasser hier in der Literatur etwas mehr zu Hause ist. Aber die geschichtliche Darstellung ist auch hier so äußerlich wie möglich und wird den Ansprüchen der heutigen Forschung so wenig gerecht wie den Prinzipien der Helmoltschen Weltgeschichte. Von der kulturellen Entwicklung Japans vernimmt man sehr wenig, insbesondere werden die zu allen Zeiten so mächtigen chinesischen Einflüsse, deren Kenntnis doch für das Verständnis der japanischen Kultur vorab notwendig ist, fast nirgends gewürdigt. Die Transkription der japanischen Namen ist fast ebenso unglücklich und unzweckmäßig wie die der chinesischen, woran allerdings, nach dem Vorwort zu schließen, auch der Herausgeber nicht ganz unschuldig ist. Ebenso ist die nur ganz kurz skizzierte Geschichte Koreas — für das die Literaturangaben besonders dürftig sind — in rein äußerlicher Weise behandelt, die ein wirkliches Bild der koreanischen Geschichte nicht im geringsten aufkommen läßt. Verhältnismäßig am besten ist der letzte Abschnitt geraten, der die neueste Geschichte Ostasiens seit 1894 zum Gegenstand hat. Allein auch hier beschränkt sich v. Brandt lediglich auf die politische Geschichte, und die tendenziöse Art der Darstellung gereicht diesem Abschnitt nicht zum Vorteil.

Erwähnt sei noch, daß die Illustrationen großenteils recht unzweckmäßig ausgewählt sind, und daß die meist wertlosen Phantasieporträts und Abbildungen moderner Bauwerke zum Verständnis ostasiatischer Geschichte kaum wesentlich beitragen dürften.

Mehr als das Kapitel Ostasien befriedigt der Abschnitt Hochasien und Sibirien. Allein auch hier rächt es sich, ein so schwieriges und so ausgedehnte Sprach- und Geschichtskenntnisse erforderndes Spezialgebiet Außenstehenden anvertraut zu haben. Alle geistreichen Gedanken Heinrich Schurtz' haben nicht den Mangel an Sachkenntnis aufzuwiegen vermocht, und der auf seinem eigenen Arbeitsgebiete hochverdiente Japanforscher Erwin von Bälz hat dies ebensowenig zustande gebracht. Die kulturelle Entwicklung ist gewiß unvergleichlich besser gezeichnet als im Abschnitt Ostasien, und kulturgeschichtliches Verständnis und historische Unparteilichkeit findet man bei den Verfassern gleichfalls in weit höherem Maße als bei v. Brandt. Aber im einzelnen lag ihnen der Gegenstand für eine gründliche Behandlung doch zu fern, und so finden sich Irrtümer über Irrtümer, die dann natürlich zu falschen Schlußfolgerungen veranlassen und so die ganze Darstellung schief und unzuverlässig werden lassen. So findet sich gleich im Anfang (S. 250) die längst widerlegte Theorie

eines Urzusammenhanges zwischen sumerisch-babylonischer und chinesischer Kultur wieder; S. 251 wird behauptet, die Urheimat der Chinesen sei in Shensi gewesen, während sie in Wirklichkeit diese Provinz erst verhältnismäßig spät von Osten her besiedelt haben; S. 253 wird die unbegreifliche Behauptung aufgestellt, die älteste Geschichte Chinas wisse noch nichts von Zusammenstößen mit Nomaden, woraus dann die weitgehendsten, natürlich sämtlich hinfälligen Schlüsse auf die alte Ethnographie Hochasiens gezogen werden; S. 257 ist gar von sprachlicher Verwandtschaft zwischen Tibetern und Mongolen (!) die Rede usw. Besser geglückt ist die Darstellung der späteren Geschichte Hochasiens, für die freilich auch die Quellen leichter zugänglich sind. Die Geschichte Sibiriens ist zum Teil recht phantastisch und dürfte bei gründlicherer Heranziehung namentlich der chinesischen Quellen anders ausgefallen sein.

Es wäre dringend zu wünschen, daß der Verlag für die nächste Auflage des Bandes sprachkundige und historisch geschulte Fachleute gewönne, welche diese beiden wichtigen Abschnitte auf ein dem Stande der Forschung entsprechendes und den Ansprüchen moderner Geschichtswissenschaft genügendes Niveau zu bringen vermöchten. In der vorliegenden Gestalt bietet namentlich der Abschnitt Ostasien keine der Helmoltschen Weltgeschichte würdige Leistung. Eduard Erkes (Leipzig).

MARQUIS DE LA MAZELIÈRE, Le Japon, Histoire et Civilisation. Tome VI: Le Japon Moderne. La transformation du Japon (suite). Paris, Plon-Nourrit, 1913. 12°, 862., 8 Abbildungen, Karte, 5 Francs.

Ein hervorragender Platz unter den neueren Versuchen einer Geschichte von Japan gebührt dem mit ernstem Fleiße und einsichtigem Verständnis zusammengestellten, umfangreichen Werke von Marquis de la Mazelière. In anerkennenswerter Weise wird es gerecht dem dringenden Bedürfnisse weiter Kreise nach einer großzügigen Darstellung, möglichst gesäubert von all den überlieferten, so fest eingewurzelten älteren Irrtümern und sorgfältig aufgebaut auf dem in den letzten Jahrzehnten reichlich erschlossenen, wertvollen Material der Einzelarbeiten in abendländischen Sprachen. Einen nicht zu unterschätzenden Vorteil bildet auch der sehr bescheidene Preis. Wie schon im Untertitel treffend hervorgehoben und gewiß nur anzuerkennen, wird die kulturhistorische Seite der Entwicklung besonders betont; will das Werk doch sein „surtout une histoire de la civilisation, destinée à faire comprendre le tempérament et l'esprit des Japonais modernes" (Band I, S. 193). Wendet es sich im wesentlichen auch nur an weitere Kreise, so wird es doch auch den Fachgenossen willkommen sein, schon als dienliches Nachschlagewerk. Einen nennenswerten Fortschritt für die wissenschaftliche Forschung zu bedeuten, wird es allerdings kaum beanspruchen können. Von näherer Behandlung der Streitfragen, wie von kritischer Prüfung und Vergleichung der Quellen, hält es sich, und wohl mit Vorbedacht, fern. Was die benutzten Quellen anbelangt, so wird gewöhnlich am Anfang der einzelnen Abschnitte eine Fußnote über die betreffende Literatur eingeschaltet, freilich in oft etwas allzu summarischem Verfahren, wodurch vielleicht der auf eigenes Urteil gern verzichtende Leser befriedigt, Nachprüfung und weitere Forschung aber erschwert wird. Einen charakteristischen und gewiß rühmenswerten Zug der ganzen Arbeit bilden die beständigen Vergleiche mit anderen Zivilisationen, die meist recht passend, zuweilen allerdings auch etwas gezwungen erscheinen. Zu diesem Zwecke auch wohl holt der Verf. in den meist ziemlich umfangreichen und bisweilen etwas fern vom eigentlichen Gegenstande liegenden Einleitungen oft sehr weit aus, um sich den Weg zu seinem Ziele zu bahnen.

Die ersten drei Bände (1907) waren Altertum, Feudal- und Tokugawa-Zeit gewidmet. Mit dem vierten (1909) beginnt „Le Japon Moderne", geplant in vier Bänden. Der zur Besprechung vorliegende, sehr stattliche 6. Band bringt zunächst das Ende des als „La transformation du Japon (1869—1910)" mit dem Nebentitel „Les réformes qui créent le régime moderne" bezeichneten 2. Buches der Neuzeit. Von dessen 2. Teil „L'œuvre de reconstruction" folgt hier (S. 1—140) Sektion II „La civilisation matérielle", während der vorhergehende Abschnitt als „La civilisation morale" (in Band V, 1910) bezeichnet war. Auch hier wieder beginnt der Verf. mit einer ziemlich weit abschweifenden

Einleitung (S. 1—37), die versucht, „de préciser plus nettement les causes, les résultats et les caractères proprement distinctifs de notre civilisation matérielle, de montrer pourquoi elle s'est développée tout d'abord en Europe, pourquoi l'Asie y a longtemps été rebelle, pourquoi l'Asie l'adopte aujourd'hui rapidement" (S. 3—4). Drei Hauptformen der Organisation (S. 12) erkennt der Verf.: den vorwiegend das System Englands im 19. Jahrhundert bildenden Individualismus (S. 13—16), den in Deutschland vorherrschenden „étatisme", „où personne ne pense, ne sent, n'agit que dans l'État, par l'État et pour l'État" (S. 17), und die Genossenschaft („association"). Welche dieser Formen nun eignet sich für Japan wie für andere Länder Asiens? „Ce ne peut être l'association, rudimentaire encore dans l'Europe plus avancée; ce ne peut être l'individualisme, peu conforme à leurs traditions; ce sera donc l'étatisme . . ." (S. 36). Nur wenige Leser wohl werden sich gewissenhaft vollständig durcharbeiten durch die reiche Fülle von Tatsachen und besonders von statistischen Tabellen, die in dem Abschnitt über die materielle Zivilisation selbst aufgehäuft sind und die dem mit dem Gegenstand etwas vertrauten Publikum natürlich viel Neues kaum bringen können; zum Nachschlagen aber dürfte der gewaltige, hier übersichtlich gegliederte und bequem greifbare Stoff sich in vielen Fällen recht dienlich erweisen. Zunächst (Kap. 1, S. 38—154) schildert der Verf. den Aufbau der staatlichen Finanzen (Finanzverwaltung, Budget des Staates und der lokalen Behörden, Staatsschulden, Belastung des Volkes) und sodann den der privaten (Banken, Versicherungen, Börsen, Clearing Houses und Zinsfuß). Aus der Einleitung zum 2. Kap. „Le régime économique" (S. 155—286) sei hervorgehoben eine Zusammenstellung biographischer Notizen über die führenden Häuser und Persönlichkeiten der verschiedenen Zweige des Wirtschaftslebens (S. 181—187) sowie das kurz zusammenfassende Ergebnis: „. . . C'est de cette union singulière de l'étatisme allemand, fortifié par la conception paternelle de la monarchie confucianiste et de l'individualisme outré des Américains qu'est sorti le Japon moderne . . ." (S. 188). Im einzelnen erörtert werden die Verkehrswege (Straßen und Beförderungsmittel, Eisenbahnnetz, Handelsflotte, Post, Telegraph und Fernsprecher), die Erzeugnisse des Bodens und der Gewässer (Ackerbau, Fischfang, Salz, Bergwerke), die Industrie, der Handel und das erheblich, besonders seit 1895, wachsende, schon ganz beträchtliche Nationalvermögen. Das 3. Kapitel endlich, „La condition du peuple" (S. 287—410), behandelt zunächst die allgemeine Demographie, sodann die Lage der Volksmasse im eigentlichen Sinne, wie Verteilung der Bevölkerung nach Beruf, Gestaltung der Preise, hauptsächlich für die Lebensmittel, ferner Einkommen und Gehälter, und schließlich die Entwicklung von Sitten und Bräuchen unter dem Einfluß der westlichen Bildung. Das ausgiebig hier vorgelegte Material, geschöpft zumeist aus den in der Tat sehr inhaltreichen amtlichen statistischen Jahrbüchern, gestattet, so meint wenigstens der Verf., „de nous représenter l'état social du Japon d'une manière suffisamment exacte". Seine überraschend optimistische und wohl manchem Einwand ausgesetzte Vorstellung lautet, kurz zusammengefaßt: „Il est faux que les Japonais vivent moins vieux que les Européens, faux qu'hommes ou femmes ils se marient plus tôt (ils se marient au contraire plus tard), comme il est faux que l'on ne trouve au Japon ni riches ni misérables, faux que la population se corrompe et s'appauvrisse. . . . La natalité augmente, la mortalité est en décroissance, les maladies épidémiques ont presque disparu, la criminalité diminue comme aussi le nombre des divorces, la richesse s'accroit et commence à se répartir dans le peuple" (S. 389). Vom ganzen Werke der Modernisierung rühmt das Schlußwort: „Nous dirons que dans l'ensemble le Japon nous apparaît comme un pays vraiment moderne. Ses institutions politiques, économiques et sociales ne diffèrent pas sensiblement de celles des autres grands pays civilisés et dans la mesure où elles en diffèrent ce n'est point pour cause d'un retard dans l'évolution, c'est pour s'adapter aux conditions particulières que lui font sa situation géographique et ses traditions" (S. 410).

Die zweite Hälfte des Bandes nimmt das 3. Buch ein, bezeichnet ebenfalls als „La transformation du Japon" mit dem Nebentitel „Les Réformes démocratiques" (S. 411—822). Mehr als ein Drittel des ganzen Raumes beansprucht die Einleitung „La transformation intellectuelle et morale du Japon depuis la révolution (1868 à 1912)". Sie beginnt mit einer kurzen Geschichte der Entwicklung der Presse (S. 413 bis 429) nebst einigen statistischen Angaben über

das moderne Buchwesen (S. 429—432). Im 2. Abschnitt, „Du mouvement des idées en général" (S. 433—540), wird zunächst die Umwandlung im religiösen Denken untersucht am Shintō, Buddhismus und Christentum nebst den Bestrebungen zur Verschmelzung der einzelnen Religionen; der bedeutsame Aufsatz Chamberlains: „The invention of a new religion" (1912), der so viel Aufsehen erregte, bleibt merkwürdigerweise ganz unerwähnt. Sodann werden erörtert die Umwandlungen im Reiche der philosophischen und wissenschaftlichen, der sittlichen und sozialen, der literarischen und künstlerischen Gedanken; letzteres, den Lesern dieser Zeitschrift besonders naheliegende Gebiet wird aber nur ganz kurz berührt (S. 536 bis 540). Den Inhalt des ganzen Abschnittes faßt der Verf. dahin zusammen, daß „l'effort fait par le Japon pour fondre la civilisation morale de l'Orient et celle de l'Occident, comme il a fondu leurs civilisations matérielles, doit être considéré comme l'une des plus intéressantes manifestations qui se soient produites dans l'histoire de l'humanité et la plus capable de nous faire comprendre le grand mouvement qui agite la Chine, l'Inde et les pays musulmans. Nous ajouterons que, malgré sa complexité, la transformation des idées au Japon affecte dans son ensemble un caractère nettement individualiste et nettement démocratique" (S. 540) Der Schlußabschnitt der Einleitung (S. 541 bis 568) schildert die Rückwirkung all der Umwandlungen auf die innere Politik und besonders die viel verschlungenen Wege der Entstehung der politischen Parteien; ohne eigentliches Programm strebten im Grunde genommen sie alle hauptsächlich nur danach, durch Errichtung von Verfassung, Parlament und Parteiministerien zu den fast ausschließlich von den ehemaligen Samurai von Satsuma und Chōshū besetzten Ämtern und Würden des Staates auch zu gelangen. Als falsch kennzeichnet der Verf. die viel verbreitete Annahme, „que l'empereur et ses conseillers ont octroyé une constitution au Japon indifférent pour plaire aux Européens et lui faire prendre figure de pays civilisé. L'octroi de la Constitution fut une concession forcée de la part du souverain au grand mouvement démocratique qui agitait le pays; ce mouvement était la conséquence naturelle de la Révolution et il était aussi le résultat de l'influence européenne, de la transformation qui s'était produite dans les idées et dans les mœurs" (S. 568). Nun erst gelangt der Verf. zum eigentlichen Inhalt des dem Verfassungsleben gewidmeten 3. Buches. Das 1. Kapitel des kürzeren der beiden Hauptteile „La Constitution" (S. 569—630) beginnt mit einer ziemlich ausgedehnten Übersicht über Verfassungen und Wahlkörper der verschiedensten Länder und Zeiten, verweist dann kurz auf gewisse in Japan schon von jeher vorhandene Repräsentativ-Einrichtungen und gibt den kaiserlichen Erlaß von 1881 mit dem Versprechen einer Verfassung für 1890 sowie den vom Kaiser 1889 auf diese Verfassung abgelegten Eid im französischen Wortlaut wieder. In zwei weiteren Kapiteln wird zergliedert zunächst der Inhalt der Verfassungsurkunde und sodann der Gesetze über Kaiserhaus und Parlament, woran sich eine kurze kritische Würdigung der Vorzüge und Mängel der konstitutionellen Herrschaft in Japan knüpft. Der weit umfangreichere andere Hauptteil, „La mise en œuvre de la constitution" (S. 631—805), zeigt, wie sich unter dem Einflusse der Verfassung die im wesentlichen im Widerstreite der Ministerien mit den parlamentarischen Parteien sich abspielende innere Politik gestaltet, ein mit einer der Tagespolitik angehörenden Fülle von Einzelheiten und manchen recht dienlichen biographischen Skizzen all der zu den wichtigsten Rollen dieses politischen Schauspieles berufenen Persönlichkeiten ausgestattetes Bild. Ungern vermißt man unter den für Verfassungsleben und politische Parteien Japans angeführten Quellen (S. 554, Anm. 1; S. 633, Anm. 1) das grundlegende Werk von G. E. Uyehara „The Political Development of Japan 1867—1909" (London 1910). Als Schlußabschnitt ist hinzugefügt „Conclusion: La mort de l'empereur Mutsuhito (Meiji Tennō) et la fin de l'ère de Meiji" (S. 806—822). Hier wird ein ziemlich eindringendes, sehr sympathisches Lebensbild des zu einem hervorragenden Markstein der Weltgeschichte gewordenen Herrschers entworfen. Wie weit es aber auf Wirklichkeit oder nur auf Vermutungen und Schlußfolgerungen des Verf. beruht, läßt sich freilich schwer beurteilen. Denn bisher mangelt es doch viel zu sehr an zuverlässigen geschichtlichen Unterlagen zu einem einwandfreien Urteile über die bescheidene Zurückhaltung sich auferlegende Persönlichkeit des Kaisers und über seinen wirklichen eigenen Anteil an der großen Neugeburt des Landes im letzten halben Jahr-

hundert. Ohne irgendwelchen Beleg vorgetragene Behauptungen aber wie, die mächtige Hand des Kaisers nur sei es gewesen, welche die Verfassung, das mißgestaltete und farblose Machwerk Itōs („le pastiche informe et incolore", S. 816), umgestaltet („transformé") hätte, wirken jedenfalls nicht gerade überzeugend. Ein Appendix (S. 823—854) endlich vereinigt noch eine Darstellung der Ministerkrise unter dem neuen Kaiser Yoshihito (1912—13) sowie eine Reihe von Zusätzen und Erweiterungen über wirtschaftliche Fragen, über den Kaiser Mutsuhito und zur Einleitung der „Civilisation matérielle", sodann zehn Seiten „Addenda und Errata" nebst einer Übersicht der Masse u. dgl.

O. Nachod (Berlin).

ZUR ALTCHINESISCHEN PLASTIK. Erläuterung einiger Neuzugänge im Münchener Ethnographischen Museum. Von L. Scherman. Mit 22 Abbildungen. Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch - philologische und historische Klasse. Jahrgang 1915, 6. Abhandlung. München 1915. 62 Seiten. Kl.-8°.

Die Schermansche Abhandlung ist in ihrem Kerne eine ausführliche Untersuchung und Beschreibung von etwa 25 Skulpturen aus Ton und Kalkstein, die von dem Königlichen Ethnographischen Museum in München neuerdings erworben sind. Sie bestehen aus zwei Gruppen, von denen die eine der Han-Zeit, die andere dem Zeitalter der frühesten chinesisch-buddhistischen Kunst, also der nördlichen Wei'- und der T'ang-Dynastie (etwa 5. bis 9. Jahrhundert) zugeschrieben wird. Die erste Gruppe zeigt eine Anzahl von Ziegeln mit eingebrannten Reliefs, Tier- und Menschenfiguren und Köpfen aus Ton, die von dem amerikanischen Missionar Torrance aus den bekannten Felsengräbern an den Steilufern des Min-Flusses in Ssĕ-tsch'uan gesammelt sind. Die zweite Gruppe, Einzelerwerbungen des Museums, besteht aus Bodhisattva-Köpfen und Figuren, sowie aus ein paar Stelen mit Buddha- und Bodhisattva-Darstellungen. Vorausgesetzt, daß Torrances Angabe über das Alter der ersten Gruppe richtig ist — und ihrem Aussehen auf den Abbildungen nach scheinen die Figuren in der Tat zu der Klasse tönerner Grabbeigaben zu gehören, die als Erzeugnisse der Han-Töpferei angesehen werden — haben wir hier eine sehr anschauliche Zusammenstellung von Darstellungen der beiden großen Perioden der älteren chinesischen Kunst, die uns erst in den letzten Jahren näher gebracht worden und in ihrer Verschiedenheit so ungemein bezeichnend sind für die gesamte Kulturentwicklung in China, wie sie sich in dem zwischen ihnen liegenden Zeitraume vollzogen hat. Es handelt sich um die Periode der vorbuddhistischen, aber ebenfalls schon durch westliche Einflüsse offensichtlich gewandelten und daher von der archaischen Kunst der Tschou-Zeit scharf getrennten Kunst der Han-Zeit, und um die der buddhistischen Kunst, die uns als etwas nach Gegenstand wie Darstellungsart völlig Neues zuerst im 5. Jahrhundert entgegentritt. Zwischen beiden liegt ein Zeitraum von zwei Jahrhunderten, und von ihm wissen wir kunstgeschichtlich bisher leider so gut wie nichts. Und doch ist dies gerade die Zeit, in der sich der Buddhismus mit seinen grundstürzenden und neuschaffenden Wirkungen auf fast allen Gebieten des chinesischen Geisteslebens endlich voll entfaltet hat. Die Kunst, d. h. in diesem Falle vor allem die Plastik, spiegelt diese Wirkungen getreulich wider: plumpe, wuchtige Formen der Han-Zeit, keine Charakteristik in der Einzeldarstellung der Persönlichkeit, keine kunstvolle Gewandung, sondern geschickte Anordnung von Gruppen und Szenen; demgegenüber Herausarbeitung der einzelnen Figur in Haltung, Ausdruck und Gewandung beim Buddhismus, eine seltsame Vermischung von indischer, hellenistischer und chinesischer Eigenart, und dabei auch noch eine Ornamentik mit völlig neuen, der Vorstellungswelt des Westens entstammenden Motiven. Es ist klar, daß eine Sammlung von solchen Grabfunden der älteren Zeit mit ihren lebendigen Szenen auf der einen Seite und von buddhistischen Kultfiguren mit ihrer kanonisch geregelten Haltung und ihren mannigfachen Attributen auf der anderen, wenn sie sachgemäß erklärt wird, ein wertvolles Anschauungsmaterial bildet für Studien kunstgeschichtlicher und kulturgeschichtlicher Entwicklungsvorgänge. Der Verfasser mag deshalb mit Recht darauf hinweisen, daß „die

Museen, in deren Programm die Kunst und Kultur des mittelalterlichen Asiens einbezogen ist, in den letzten Jahren die chinesische und die persische Abteilung sozusagen durch einen neuen Unterbau haben stärken können. Die archäologische Ausbeute aus diesen Teilen des Orients verbreitet ... allmählich ihr aufklärendes Licht über Jahrhunderte, aus denen die Museen vordem nur ganz vereinzelte Belegstücke zur Schau stellen konnten".

Die Erläuterungen Schermans zu den einzelnen Stücken sind sehr sorgfältig und gründlich. Das gesamte in Betracht kommende literarische Material ist herangezogen, so daß die Abhandlung nicht bloß ein wissenschaftlicher Katalog ist, sondern auch ein kleines archäologisches Lehrbuch, das durch seine zahlreichen Literaturnachweise weitere Studien anregt und erleichtert. Die kurze Einleitung hebt übersichtlich die geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Fragen heraus, um deren Beleuchtung es sich handelt und die oben angedeutet sind.

O. Franke (Hamburg).

CHANG WU, 105 interessante chinesische Erzählungen. Weisheit und Tugend in Ernst und Scherz. Herausgegeben von Chang Wu. Selbstverlag des Verfassers. 8°. 74 Seiten.

„Weil ich Lust hatte am Gehen, Sehen, Hören, kam ich nach Deutschland, weil ich handeln will, gebe ich dieses kleine Buch heraus", mit diesen Worten begründet der Verfasser im Vorwort die Herausgabe seiner Erzählungen. Sie sind den chinesischen Texten des Tschuang tsĕ, Lie tsĕ, Lü schi tsch'un-ts'iu, Han Feï tsĕ, Huai-nan tsĕ, Schi ki, Sung schi, Nan schi, Peï schi und mehreren anderen Werken entnommen, deren wirkliche Titel aus der krausen Umschreibung beim besten Willen nicht herauszukennen sind. Es sind kleine, manchmal scherzhafte Anekdoten, die fast durchweg eine „Moral" haben, also lehrhaft wirken sollen, eine Literaturgattung, die sich in China zu ungeheurer Fülle entwickelt hat und in allen philosophischen wie geschichtlichen Werken ihre Vertreter besitzt. Herr Chang Wu hat seine Stoffe frei bearbeitet, ohne sich — soweit ich Vergleiche angestellt habe — immer eng an den chinesischen Wortlaut zu halten; zuweilen sind des besseren Verständnisses wegen kurze erklärende Sätze hinzugefügt. Das Ganze bildet eine anspruchslose, aber unterhaltsame Lektüre.

O. Franke (Hamburg).

DAS WISSEN VOM ATEM BEI DEN ALTEN KULTURVÖLKERN. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung von C. BUNGE. Leipzig (ohne Jahr). Mazdaznan-Verlag. 42 S.

Es ist ein bißchen arg naiv, wenn diese Lesefrüchte auf dem Titel sich geben als eine religionsgeschichtliche Untersuchung. Der Kompilator hätte seine Leistung wirklich reichlich genug geehrt mit der bescheideneren Bezeichnung Materialiensammlung zu einer religionsgeschichtlichen Untersuchung. Wem freilich mit dieser, wie sie ist, gedient sein soll, ist wieder nicht abzusehen. Die einschlägigsten Textstellen läßt sie vermissen, die sie bringt, kommen für das Thema probandum zum Teile in keiner Weise in Betracht und werden überdies noch gar nach Übersetzungen zitiert, nach denen heute und seit lange schon kein Mensch mehr greift. Dazu erlaubt sich Herr C. Bunge noch stillschweigend, um sie seinem Zwecke tributär zu machen, an den Zitaten kecke Korrekturen. Und wozu überhaupt Exzerpte, wenn doch, wie der Atemstellenjäger S. 7 erklärt, das ganze Avesta (und das trifft genau so für viele andere von ihm durchstöberte Literatur zu), insofern es aus Liedern, Sprüchen und Ausrufungen besteht, an sich schon eine Sammlung von Atemübungen bildet? Natürlich, daß dem Mazdaznan-Autor auch die ganze Schrift A. und N. Testaments ihren eigentlichen Sinn erst wieder erhielte, wenn das törichte Zeitalter, das sich die Kenntnis vom lebendigen, heilkräftigen Atem fast vollständig hat verloren gehen lassen, entschließen wollte, überall wo jetzt „Geist" steht, Atem zu lesen, wie es ursprünglich gemeint war (S. 22). Wie man denn überhaupt nur unter diesem Gesichtspunkte die Religionssysteme der alten Kulturvölker zu untersuchen brauche, um alsbald zu erkennen, wie das Verständnis für ihr Wesen auf überraschende Weise sich erweitere (S. 6). Ein Beispiel! Matth. 12,31: Jedes Vergehen wird den Menschen verziehen werden, aber das Vergehen

gegen den Atem rächt sich immer (S. 37). Aber: Es kommt die Zeit, und ist schon da, wo die richtig Betenden den Vater anbeten werden im Atem und in der Tat. — Sapienti sat!

Hans Haas (Leipzig).

DAISETZ TEITARO SUZUKI, A Brief History of Early Chinese Philosophy. Probsthain & Co., London 1914.

Diese kurze Darstellung der chinesischen Philosophie der älteren Zeit bis zur Tsin-Dynastie im 3. Jahrhundert v. Chr. ist eine Zusammenfassung von drei Artikeln, welche der Verf. über Metaphysik, Ethik und Religion in den Jahren 1907—1908 im Monist hat erscheinen lassen und jetzt revidiert und erweitert hat. Sie ist nicht, wie das gewöhnlich geschieht, nach historischen Gesichtspunkten, sondern systematisch nach Begriffen geordnet. Die Kapitelüberschriften sind lauter Ismen: Dualismus, Positivismus, Transzendentalismus usw. Über die Geschichte der chinesischen Philosophie ist bis jetzt sehr wenig geschrieben worden, so daß jeder neue Beitrag, der wirklich einiges Neue bringt, mit Freuden zu begrüßen ist, und einige neue Gedanken und neue Auffassungen gibt Suzuki. Interessant ist seine Darstellung der taoistischen Ethik, welche er als einen unschuldigen negativistischen Egoismus charakterisiert, auch was er über ihren Anarchismus, nicht Anarchie, sagt. Die Taoisten sind nach ihm harmlose Einsiedler, welche niemandem Böses, aber auch nichts Gutes tun, und nur in Ruhe gelassen werden wollen. Sehr wahrscheinlich ist es, daß der Egoismus des Yang-tschu nur eine Weiterbildung dieser taoistischen Lehre ist. Die Annahme aber, daß Yang-tschu diese Lehre direkt von Lao-tse erhielt (S. 85) ist zu verwerfen, denn er lebte wenigstens hundert Jahre nach diesem im 4. Jahrhundert v. Chr. Verf. will den Yang-tschu überhaupt nicht als Philosophen gelten lassen, sondern nur als einen exzentrischen Geist, obwohl er seiner Lehre über 7 Seiten widmet. Eine gerechtere Würdigung dieses eigenartigen Denkers findet man bei A. David, Les Théories individualistes dans la philosophie chinoise, Paris 1909 und in Yang Chu's Garden of Pleasure, Introduction by H. Crammer-Byng, London 1912. Die Bezeichnung der im hohen Grade altruistischen Philosophie des Mê-ti als utilitarisch will uns auch nicht recht einleuchten. Wir erfahren manches von dem sonst sehr wenig bekannten taoistischen Philosophen Kuan-yin-tse. Er soll von Gedanken des Mahayand Buddhismus erfüllt gewesen und eine Vereinigung der pantheistischen Mystik des Tschuang-tse mit dem indischen Idealismus versucht haben. Doch was nützt uns diese Feststellung, da das Werk dieses Philosophen, auf welches Verf. seine Beweisführung gründet, als eine Fälschung gilt, die vielleicht nur einige seiner Gedanken enthält. Wertvoll ist der Nachweis aus Quellenstellen, daß Hsün-tse dem Mencius gegenüber, welcher mehr die humanistische Seite des Konfuzianismus vertrat, mehr den Formalismus und das Zeremonielle betonte. Überhaupt sind die vielen Quellenstellen, durch welche Verf. seine Behauptungen belegt, ein besonderer Vorzug des Buches. In dem Abschnitte über Religion handelt der Verf. eigentlich nur vom höchsten Gotte, Schang-ti, die übrigen Götter werden nur ganz beiläufig erwähnt, dadurch erhält man doch wohl keine ganz korrekte Vorstellung von der chinesischen Religion. Auch der philosophische Teil enthält einige Lücken. So erfahren wir über die Lehren der Sophisten gar nichts, und auch die Ansicht, daß Tsin-schih-hung-ti alles selbständige Denken unterdrückt und den chinesischen Volksgeist in einen tausendjährigen Schlaf versenkt habe, währenddessen kein einziger origineller Denker entstanden sei, ist unhaltbar. Im 1. Jahrhundert nach Chr. Geburt lebte Wang Tschung, der wohl der originellste Denker ist, den China hervorgebracht hat.

A. Forke (Berkeley).

GEORG IRMER, Völkerdämmerung im Stillen Ozean. S. Hirzel, Leipzig 1915. 2. Auflage. 8°. 144 S.

Immer stärker tritt der Stille Ozean in den Vordergrund. Es ist wohl sicher, daß er in gar nicht so ferner Zeit der Mittelpunkt bedeutendster politischer Ereignisse werden wird. Irmer überschaut kurz die Anlieger des Stillen Ozeans, legt die Rolle dar, die die verschiedenen Völker dort spielten und spielen, und prüft die Stellung Deutschlands zu den vielen schwierigen Fragen, die die Verhältnisse auf-

geben. Ein glühender Patriot spricht. Chauvinistische Übertreibungen fehlen im allgemeinen. Davor bewahrt den Verfasser seine große Sachkenntnis, die er sich in wiederholten Aufenthalten im fernen Osten holte. Für Japan kann der Verfasser sogar eine große Sympathie nicht verhehlen — trotz Kiautschou. Die Gründe für Japans Vorgehen werden unparteilich aufgezeigt: „Ich sollte meinen," folgert Irmer, „wir hätten nach den traurigen Erfahrungen dieses Krieges allen Grund, zunächst vor der eigenen Tür zu fegen." Der Pachtung Tsingtaus stand der Verfasser immer mit gemischten Gefühlen gegenüber, die Befestigung Tsingtaus hält er sogar für einen Fehler. Besonders eingehend werden mit Recht die eigenartigen und höchst komplizierten Beziehungen zwischen Japan und Amerika, sowie zwischen Japan und England, d. h. hier vor allem Australien und Kanada, behandelt. Alle die bekannten für uns kaum überbrückbaren Gegensätze werden aufgezeigt, und eine Katastrophe wird vorausgesagt. Die Rolle, die Deutschland nach des Verfassers Ansicht zu spielen hätte, ergibt sich am besten aus dem Satze: „Darum ist kein Kolonialbesitz in der Welt von solchem Lebenswert für Deutschland, wie seine Stärkung in Europa."

C.

HERRMANN VON STADEN: Indien und der Weltkrieg. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin 1915. Der Deutsche Krieg. Politische Flugschriften, herausgegeben von Ernst Jäckh. 63. Heft. 8°. 43 S.

Ein nützliches Büchlein. Wie wenig ist bei uns im allgemeinen von Indien bekannt! Unter den Überschriften: Land und Klima; die Bewohner; die indischen Mohammedaner; die Kaste; die indischen Fürsten; die britischen Provinzen; Hungersnöte, Landplagen, Verarmung; die Entstehung des Nationalbewußtseins; der Aufstand; die Zukunft Indiens, wird kurz alles zusammengefaßt, was man von Indien wissen sollte. Heute interessieren natürlich besonders die drei letzten Abschnitte. Über das Werden eines indischen Nationalbewußtseins denkt v. Staden ziemlich günstig, wenn er auch meint, „daß wir nicht erwarten dürfen, daß der politische Sinn sich in den kulturell so unendlich verschiedenen Schichten der Bevölkerung gleichmäßig rasch verbreiten werde, noch weniger, daß die an Zahl täglich zunehmenden Freunde der Selbständigkeit Indiens alle den gleichen Weg zu diesem Ziele einschlagen werden". Einen Aufstand hält er mit Recht vorläufig für ausgeschlossen. Für die Zukunft, meint v. Staden, „ist es nicht anzunehmen, daß, wenn einmal die britische Herrschaft in Indien beseitigt sein wird, das Land einer neuen Fremdherrschaft untertan werden wird". In jedem Falle stehen Indien in wohl absehbarer Zeit schwere Zeiten bevor. „Blutige Kriege, wie sie die deutschen Stämme noch bis vor fünfzig Jahren um ihre Organisation geführt haben, und wie sie Europa heute führt, um zu einer friedlichen Organisation zu gelangen, werden Indien gewiß nicht erspart bleiben."

C.

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Autoren um Einsendung von Separatabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.)

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

ANTHROPOS. X—XI. 1. 2.

P. J. DOLS, La vie chinoise dans la province de Kan'sou.

La naissance. Le mariage. Les funerailles. Fêtes et usages pendant le cours d'une année. (4 Abb.)

ARCHIV f. ANTHROPOLOGIE. XIII 4.

L. SCHERMANN, Wohnhaustypen in Birma und Assam. (7 Tafeln.)

Es kommen hauptsächlich Pfostenhäuser in Betracht. Darunter sind drei Typen zu unterscheiden: 1. Der birmanische Typ, ein gewöhnliches Pfahlbauhaus. 2. Das Haus der Shan mit fächerförmigem Schirmdach. 3. Das Haus der Kachin, Chin und Assam-Stämme, dessen Dach auf drei Pfostenreihen ruht.

CHINA-ARCHIV I 1/2. Februar 1916.

FRHR. v. MUMM, Das „China-Archiv".

DGL. I 3. März 1916.

P. D. FISCHER, Ferdinand von Richthofen und die Schantung-Gesellschaften.

DGL. I 4. April 1916.

W. SCHÜLER, Die monarchische Bewegung in China I.

DGL. I 5. Mai 1916.

— Die monarchische Bewegung in China II.

FRANKFURTER ZEITUNG, 21. Dez. 1915.

ERNST BISCHOFF, Die Gelbe Gefahr. Eine Entgegnung.

Gegen Prof. Pazaurek in der F. Z. Nr. 249. „Denn es kann nicht entschieden genug betont werden, daß gerade die Faktoren der ostasiatischen Kunstanschauung, die geeignet sind, den europäischen Kunstsinn und europäisches Kunstschaffen nachhaltig zu beeinflussen, mit jenen von Pazaurek angeführten und mit Recht getadelten Modelaunen, Auswüchsen des Geschmacks oder vorübergehenden künstlerischen Monomanien nichts zu tun haben." „Bedenklich erscheint schließlich noch, wenn in eine ästhetische Abhandlung ein aktuelles politisches Moment hereingezogen wird."

DGL. 2. Februar 1916.

A. S., Eine Ausstellung ostasiatischer Kunst in Frankfurt.

Vgl. dieses Heft der O. Z.

DGL. 16. Februar 1916.

WOLF v. DEWALL, „China-Kenner".

Vgl. dieses Heft der O. Z.

HAMBURGER FREMDENBLATT. 22. März 1916.

OSCAR EMBDEN, Ostasiatische Keramik im Hamburger Kunstgewerbe-Museum. (6 Abb.)

„Ein jeder, der die größeren Museen Europas und Amerikas kennt, wird bei einem Besuch des Hamburger Kunstgewerbe-Museums sein Urteil dahin abgeben, daß es zwar weit umfangreichere Sammlungen gibt, daß sich aber kaum eine zweite findet, in der alle Gegenstände mit solcher Liebe, mit solchem Geschmack und so feinem Verständnis zusammengetragen sind, wie hier."

JAHRBUCH DER KGL. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN. H. 1 u. 2.

ALBERT GRÜNWEDEL, Athene-Vajrápani.

JAHRESBERICHTE DER GESCHICHTSWISSENSCHAFT XXXVI.

O. NACHOD, Japan.

INTERNATIONALES ARCHIV FÜR ETHNOGRAPHIE. XXII. 6.

H. H. JUYNBOLL, Balinesische Farbenzeichnungen mit Darstellungen aus altjavanischen Schriften.

A. W. NIEUWENHUIS, Die Veranlagung der malaiischen Völker des ostindischen Archipels.

MARKENSCHUTZ UND WETTBEWERB. MAI 1916.

NIEBOUR, Chinesische und japanische Bilder aus der deutschen Zeichenrolle. (79 Abb.)

MITTEILUNGEN DES SEMINARS FÜR ORIENTALISCHE SPRACHEN a. d. KGL. FR.-W.-UNIVERSITÄT in BERLIN.

OSTASIATISCHE STUDIEN.

MARTIN QUISTORP, Männergesellschaften und Altersklassen im alten China.

FRIEDRICH KRAUSE, Fluß- und Seegefechte nach chinesischen Quellen aus der Zeit der Chou- und Handynastie und der drei Reiche.

A. BERNHARI u. E. v. ZACH, T'ao Juanming.

A. CONRADY, Der altchinesische Fragesatz und der steigende Ton.

ÖSTERREICHISCHE MONATSSCHRIFT F. D. ORIENT. 41. 9—12.

EDMUND KÜTTLER, Über die Auffassung der Natur bei indischen und chinesischen Dichtern.

„Die Lieder der Schi-king haben weit primitiveren Charakter und wirken viel volkstümlicher als der Rigveda." „Der Rigveda enthält im Gegensatz zum Schi-king Lieder, denen deutlich der Charakter von hochentwickelten Kunstliedern eignet."

JOHN SAUTER, Volkskundliches aus Indien. V. Votivopfer.

PETERMANN'S MITTHEILUNGEN. 61. Jahrg. Sept./Okt. 1915.

G. MERZBACHER, Ergebnisse der Forschungen Aurel Steins in Hochasien.

DER TAG. 24. Februar 1916.

RUDOLF KLEIN-DIEPOLD, Orient und Okzident.

„Das Verhältnis des Japaners zur Natur ist so anders geartet, daß er das Geistige auszuschalten scheint. Die Folge davon: er verornamentiert die ganze Natur ..." „Die Natur erscheint in der Kunst Japans als das vollendete Fabrikat, und man vergegenwärtigt sich unwillkürlich bei ihrem Anblick den Menschentypus mit seiner affenähnlichen Gesichtsstruktur, der sie zeugte: die Kunst eines Volkes ist der Spiegel ihres Schöpfers. Man halte neben den ostasiatischen Künstler die Büsten von Goethe und Sophokles." „Das kleine Europa war ausgiebiger als das unermeßliche Asien." „Und daneben halte man die geistige Monotonie, wie sie sich in der Kunst des gleichen Zeitraumes im östlichen Asien abspielt."

VOSSISCHE ZEITUNG. 26. März 1916.

LEISERING, Geheimnisse der chinesischen Sprache.

ZEITSCHRIFT DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT. 69. 4.

R. OTTO FRANKE, Die Buddhalehre in ihrer erreichbar-ältesten Gestalt (im Dīghanikāya)

„Da nach allem, was sich bisher, schon mit recht guter Sicherheit, sagen läßt, der D. die älteste erreichbare Quelle des buddhistischen Schrifttums ist, so ist natürlich von ihm auszugehen." „Nach rückwärts über den D. hinaus vorzudringen vermögen wir nicht."

WILHELM JAHN, Die Legende von Devadāruvana.

ENGLAND UND AMERIKA.

THE BULLETIN OF THE CLEVELAND MUSEUM OF ART. Nov. 1915.

A Stone Statue of Kwanyin. (1 Abb.)

JOURNAL OF THE NORTH-CHINA BRANCH R. A. S. XLVI. 1915.

ARTHUR STANLEY, Putoshan.

A. C. MOULE, Notices of Christianity in China, extracted from Marco Polo.

CHINESE PAGODAS.

LEWIS HODOUS, The Ch'ing Ming Festival.

G. G. WARREN, The Wu Pan Tablet.

F. E. HINCKLEY, William Woodville Rockhill.

FRANKREICH.

T'OUNG PAO XVI 3. Juillet 1915.

BERTHOLD LAUFER, Asbestos and Salamander, an essay in Chinese and Hellenistic Folk-lore.

W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China with the Eastern Archipelago and the coasts of the Indian Ocean during the fourteenth Century. II. III. Ceylon and Maldive Islands.

A. C. MOULE, Hang-chou to Shang-tu.

BÜCHERSCHAU.

(Alle Büchersendungen direkt oder durch Vermittlung des Verlages Oesterheld & Co., Berlin W 15 an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98.)

OSTASIEN.

VERSCHIEDENES.

WILLY HAAS, Die Seele des Orients. Grundzüge einer Psychologie des orientalischen Menschen. Das Ausland. Diederichs, Jena. 1916. 8°. 46 S. Br. M. 1, geb. M. 1,50.

GEORG IRMER, Völkerdämmerung im Stillen Ozean. S. Hirzel, Leipzig 1915. 2. Auflage. 8°. 144 S.

N. SÖDERBLOM, Das Werden des Gottesglaubens. Untersuchungen über die Anfänge der Religion. Deutsche Bearbeitung, herausgegeben von Rudolf Stübe. Hinrichs, Leipzig 1916.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

KUNST.

A. COOMARASWAMY, Rajput Painting being an account of the Hindu paintings of Rajasthan and the Panjab Himalayas from the 16. to the 19. centuries. Clarendon Press, Oxford 1916. 2°. 2 Bände.

R. SEIDENSTÜCKER, Südbuddhistische Studien. I. Die Buddha-Legende in den Skulpturen des Ananda-Tempels zu Pagan. Meißner, Hamburg 1916. 4°. 114 S. Mit 11 Textfiguren, 1 Plan und 40 Tafeln. Mitteilungen aus dem Hamburgischen Museum für Völkerkunde IV.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

C. FRIES, Jatakam-Studien. J. C. Hinrichs, Leipzig 1916. Mythologische Bibliothek, VIII, Heft 3. Preis: M. 2,20.

H. v. GLASENAPP, Die Lehre vom Karman in der Philosophie der Jainas nach den Karmagranthas dargestellt. Leipzig 1915. 8°.

G. GRIMM, Die Lehre des Buddha; die Religion der Vernunft. München 1915.

H. L. HELD, Deutsche Bibliographie des Buddhismus. Eine Übersicht über deutschsprachliche buddhistische und buddhologische Buchwerke, Abhandlungen, Vorträge, Aufsätze usw. mit ausschließlicher Berücksichtigung des Buddhismus als Religionswissenschaft. Hans Sachs-Verlag, München 1916. 8°. VIII u. 190 S. Preis: M. 12.

RUDOLF OTTO, Dipikā des Nivāsa. Eine indische Heilslehre. Aus dem Sanskrit. J. C. B. Mohr, Tübingen 1916. 8°. XIV und 84 S. Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte. 80 S. Preis: Brosch. M. 2,40.

A. RUSSEL, Le Bouddhisme contemporain. Paris 1916.

S. STEVENSON, The heart of Jainism New York 1915. 8°.

J. H. WOODS, The Joga-System, or the ancient Hindu doctrine of concentration of mind, embracing the mnemonic rules, called Joga-Sutras, of Patanjali, and the comment, called Joga-Bhashya, attributed to Veda-Vyasa, and the explanation, called Tattva-Vaiçaradi, of Vachaspati-Miçra. Translated from the original Sanscrit. Cambridge (Mass.) 1914. 8°. Harvard Oriental Series, Vol. XVII.

LITERATUR UND SPRACHE.

W. GEIGER, Pāli. Literatur und Sprache. Trübner, Straßburg 1915. 8°. Grundriß der indo-arischen Philologie. Band I. Heft 7. 8°.

J. J. MEYER, Das Weib im altindischen Epos. Ein Beitrag zur indischen und vergleichenden Kulturgeschichte. W. Heims, Leipzig 1915. 8°. XVIII u. 440 S. Preis: M. 15, geb. M. 18.

VERSCHIEDENES.

R. V. ROUSSEL and RAI BAHADUR HIRA LAL, The Tribes and Castes of the Central Provinces of India. London 1916. 4 Bände. 8°.

BR. SEAL, The positive sciences of the ancient Hindus. New York 1916. 8°.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.

KUNST.

OTTO PELKA, Chinesisches Porzellan. Schmidt & Günther, Leipzig 1914. 8°. 148 S. 16 Tafeln.

L. SCHERMANN, Zur altchinesischen Plastik. Erläuterung einiger Neuzugänge im Münchener Ethnographischen Museum. München 1915. 8°. 62 S. 22 Abb. Sitzungsberichte der kgl. Bayer. Akad. der Wissenschaften, Philos.-philol. und hist. Klasse. Jahrg. 1915. 6. Abh.

WINIFRED REED TREDWELL, Chinese Art Motives interpreted. G. P. Putnam's Sons New York, London 1915. With 23 illustrations. 8°. XIII, 110 S.

LITERATUR UND SPRACHE.

A. G. DE BRUIN, Introduction to modern Chinese. Part II. Late E. J. Brill, Leiden 1915. 8°. 248 S.

ALFRED DÖBLIN, Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman. S. Fischer, Berlin 1915. 8°. 511 S.

O. FRANKE, Zwei wichtige literarische Erwerbungen des Seminars für Sprache und Kultur Chinas zu Hamburg. C. Boyesen, Hamburg 1915. 8°. 19 S.

WILHELM GRUBE, Chinesische Schattenspiele. Übersetzt von W. G. Auf Grund des Nachlasses durchgesehen und abgeschlossen von Emil Krebs. Herausgegeben und eingeleitet von Berthold Laufer. Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1915. 4°. XXIV, 442 S. Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse. XXVIII. Band 1. Abhandlung.

KLABUND, Dumpfe Trommel und berauschtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegslyrik. Inselverlag, Leipzig 1915. 16°. 45 S. Inselbücherei Nr. 183.

VERSCHIEDENES.

DER LING, Zwei Jahre am Hofe von Peking. Aus dem Englischen von Elisabeth Hyne. Heinrich Minden, Dresden und Leipzig 1915.

REINHARD JUNGE, Das Problem der Europäisch.-orientalischen Wirtschaft. I. Turkestan. Gust. Kiepenhauer, Weimar 1915.

B. LAUFER, The Diamond, a study in Chinese and Hellenistic folklore. Chicago 1916. 8°.

PAUL ROHRBACH und WOLF v. DEWALL, Deutschland und China nach dem Kriege. Karl Curtius, Berlin 1916. Schriften des Deutsch-Chinesischen Verbandes. Preis: M. 2, brosch. M. 1,50.

JAPAN UND KOREA.

VERSCHIEDENES.

Dr. PAUL OSTWALD, Japans Expansionspolitik. 1900—1914. Politik Verlagsanstalt 1916. 8°. 43 S. Gegenwartsfragen VIII.

H. G. UNDERWOOD, Introduction to the Korean spoken language. 2. edition, rev. and enl. 2 Teile. New York 1915. 8°.

NORBERT WEBER, Im Lande der Morgenstille. Reiseerinnerungen an Korea. Karl Seidel, München 1916. 8°. 24 Farbtafeln, 280 Textabb. Preis: M. 18, geb. M. 20.

KATALOGE.

BÜCHER.

OTTO HARRASSOWITZ, LEIPZIG, Bücher-Katalog 373. Indien. Teil I. Geschichte, Kultur, Archäologie, Indische Religionswissenschaft, bes. Buddhismus, Vergleichende Sprachwissenschaft, Indische Linguistik, enthaltend die Bibliothek v. Dr. K. E. Neumann, Wien, und Teile der Bibliotheken von Prof. Dr. J. S. Speier, Leiden, Prof. Dr. A. Ludwig, Prag, Prof. Dr. A. Holtzmann, Freiburg i. Br. 117 S. 2786 Nummern.

DGL. Bericht über neue Erwerbungen. Nr. 17. Okt. 1915 bis Januar 1916. Darunter III. Orientalische Publikationen.

DGL. Bericht über neue Erwerbungen. Nr. 18. Juni 1916. Darunter III. Orientalische Publikationen.

LIBRAIRIE D'ART ORIENTAL, Antwerpen, 20 Rue Rubens. Nr. 1. Ethnographie. Voyages, Histoire, Beaux-Arts, Religions, Folklore. 32 S. 244 Nummern. Darunter III. Asie.

MUSEEN.

Museum of Fine Arts, Boston. Fortieth Annual Report for the year 1915.

KLEINE MITTEILUNGEN.

MUSEEN, AUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN UND KUNSTDENKMÄLER.

Die indische und ostasiatische Abteilung des MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE ZU BERLIN weist u. a. folgende Neuerwerbungen auf: Indien: Verzierte Bronzeschale aus Nordindien, vier südindische Bronzen; ein Satz siamesischer Schattenspielfiguren; südindische Holzschnitzerei. China: Lamaistische Kultgegenstände, lebensgroßes Bildnis einer Ahnfrau der Familie Zu mit Beischrift von 1865; zwei Bronzemodelle von Tempellöwen; Altargefäß aus Bronze in durchbrochener Arbeit; gestickter Wandbehang mit Datum 1840; kaiserlicher Stempel aus Onyx. Japan: zwei farbige Tempelschnitzereien mit Kinnaridarstellungen. —

Das „Department of Chinese and Japanese Art" des MUSEUM OF FINE ARTS ZU BOSTON gibt über die Neuerwerbungen des Jahres 1915 folgenden Bericht: „During the past year it has been the Museum's good fortune to obtain by purchase, gift, and loan many Chinese and Japanese object of the highest quality and significance. Among the purchases, those which seem to be particularly deserving of special mention are: the heroic standing figure of Kuan Jin, undoubtedly one of the most important known examples of Chinese stone sculpture; the life-size pottery figure of a Lo-han; the Ming-dynasty painting of a Lo-han; the picture of four scholars feasting under a flowering plum tree, painted by Ch'iu Ying; a man in contemplation, by Wu Wei; two landscapes, by Shên Chou; a landscape, by Jao Jen-ch'ing; a river-landscape with figures, by Chu Tuan; bamboo in the wind, by Wu Chên; the large Sung painting of two carp leaping among waves; and the winter landscape, attributed to Ma Jüan. Among the gifts, particular attention should be called to the fine K'ang Hsi porcelain vase, given by Mr. Pickman; to the series of Japanese Nō-drama costumes acquired partly as a gift from Dr. Bigelow and partly by purchase; and to the album of prints by Okumura Masanobu, given by Dr. Ross. Among the loans, the large and fine collection of Chinese and Japanese pottery and porcelain lent by Miss Lyman is of the first importance, and the Tsunenobu screens lent by Professor Morse enable us to make an interesting addition to our exhibition of Japanese paintings. —

Die SAMMLUNG FÜR VÖLKERKUNDE DER STADT BASEL wird demnächst ein neues Gebäude erhalten. Den Grundstock zur chinesischen Abteilung legte seinerzeit Herr Krayer-Förster. Seine Erben haben neuerdings dem Museum weitere chinesische Malereien und Bücher vermacht. —

Das KAISER-WILHELM-MUSEUM ZU KREFELD richtete für die ostasiatische Kunst einen eigenen Raum ein. —

Das CLEVELAND MUSEUM OF ART hat eine 36 Zoll hohe Kwan-yin-Figur aus Stein als Geschenk erhalten. —

Im METROPOLITAN MUSEUM ZU NEW-YORK fand im Frühjahr eine Ausstellung chinesischer Skulpturen und Porzellane statt, die von Privatsammlern reich beschickt war. —

CHARLES L. FREER, Detroit, stiftete eine Million Dollars zur Errichtung eines Museums in den Anlagen des SMITHONIAN INSTITUTE zu Washington. Hier sollen seine vor allem der ostasiatischen Kunst gewidmeten Sammlungen, die er schon früher dem Staate vermacht hatte, Aufstellung finden. —

Anfang Februar fand in den Räumen des KUNSTGEWERBEHAUSES G. HERWIG ZU FRANKFURT A. M. eine Ausstellung ostasiatischer Kunst statt. Von Frankfurter Privatsammlern hatten u. a. Carl Bacher, Frhr. v. Goldschmidt-Rotschild, Frau Prof. Netto-Nothwang, Herm. v. Passavant, Dr. Heinrich Simon, Baronin v. Schey, Dir. Dr. Swarzenski, Generalkonsul Carl v. Weinberg wertvolle Stücke beigesteuert.

Das Ereignis ist nicht ganz unbedeutend. Man besinnt sich auf Schätze (auch auf vermeintliche) und will nicht so sehr zeigen als interessieren. Bisher war es nicht bekannt, daß sich in Frankfurt ostasiatische Kunst an-

gesammelt hätte, höchstens, daß sich ein großes Auktionshaus mit der Versteigerung der üblichen Europa-Ostasien-Sammlungen reichlich beschäftigte.

Das Programm der Ausstellung bildeten wohl auch für die Veranstalter die wenigen Kunstwerke, die auch bei strengerer Prüfung wirklich zu billigen wären. Am bedeutsamsten erschien ein großer Buddhakopf der Tangzeit nicht nur durch sein Format. Der Vandalismus gewissenloser Händler in China machte es leicht, sichere Werke der Tangzeit auch in Europa zu erwerben, auf dem Kunstmarkt erscheinen ja in letzter Zeit solche Skulpturen in großer Zahl. Man sah in Frankfurt noch zwei kleinere Köpfe, wovon jedoch der eine nach Indien (vielleicht Java) zu weisen ist. Den bekannten Darstellungen ganz verwandt war ein steinerner Rakan der Tangzeit. Ein wenig später war der steinerne Bodhidharma anzusetzen, als plastische Parallele zu den malerischen Ausdeutungen des Motivs in Japan, wie als frühes chinesisches Vorbild mit allen typischen Merkmalen gleich bedeutend. Eine Fülle hübscher Grabstatuetten der Tangzeit vervollständigte das Bild und hat den Beschauer wenigstens nicht verwirrt. Eine Auswahl der erwähnten Dinge, vor allem die Steinskulpturen, würde im Liebig-Haus, dieser Skulpturensammlung, die in wenig Stücken die Kunsthöhe aller Kulturzeiten und Völker zeigt, einen guten Grundstock für eine ostasiatische Gruppe abgeben. Nicht jede Stadt kann ein Museum für ostasiatische Kunst haben. Wenn aber die bisher üblichen Schränke der Kunstgewerbemuseen, die voll zweifelhafter Dinge japanischer Herkunft waren, durch kleine Zusammenstellungen erreichbarer Werke in den großen Museen ersetzt würden, so wäre dies wirklich ein Fortschritt.

Was von Malerei in Frankfurt zu sehen war, kann zumeist unerwähnt bleiben; einen wirklichen Begriff gaben eine Landschaft in der Manier des Soami und zwei hübsche Stilleben. Ein chinesisches Album der Mingzeit war leider stark überarbeitet.

Die wenigen Stücke der Hanzeit genügten nicht. Man sah eine Vase mit dem bekannten Streifen ohne die grüne Glasur, die dafür ein kleiner Kornspeicher trug, sowie einen sehr schönen Erkennungsschlüssel aus Bronze.

Späteres Kunstgewerbe fehlte bis zur Mandschuzeit ganz. Das spätere China war durch eine Fülle von Werken vertreten, man sah die bekannten Fläschchen, monochrome Vasen und Schalen in allen Farben, möglichst kleinen Formates, eine liebenswürdige Spielerei, geeignet, die Namen der Glasuren zu erlernen. Japanisches Kunstgewerbe, Chanoyugerät, Lack, Schwertschmuck fehlten vollkommen, auch der Holzschnitt, doch war dieser bereits vor Jahren durch die Sammlung Strauß Negbaur gut vertreten.

Zum Besten der Ausstellung gehörten die zahlreichen Teppiche, allerdings nur teilweise chinesischer Herkunft, wie überhaupt so manches indischer und persischer Herkunft war.

Als Resultat der Ausstellung bleibt die Tatsache, daß man den Frankfurter Sammlern einen Teil dessen gezeigt hat, was es außer überschätzter Spielerei noch gibt und die Hoffnung, daß die guten Keime der Ausstellung auf fruchtbaren Boden fallen. — Salmony (Cöln).

Die N. O. berichtet, daß die Japaner in Fêng-t'ien „TAUSENDE VON BUDDHA-STATUEN AUS BRONZE, die in alten Tempeln aufgestellt waren, aufgekauft haben, um sie zur Ausführung der Aufträge von Kriegslieferungen einzuschmelzen." Dieses Vorgehen stände im auffallenden Widerspruch zu der Leidenschaft, mit der die Japaner augenblicklich chinesische Kunstgegenstände jeglicher Art zu erstehen trachten — und zwar wegen des Kunstwertes, der wohl auch meist den Materialwert weit übersteigt. —

VEREINE UND VORTRÄGE.

Nach Überwindung mannigfacher Schwierigkeiten gibt der DEUTSCH-CHINESISCHE VERBAND E. V. mitten im Kriege eine neue Zeitschrift, das „CHINA-ARCHIV", heraus. Als Schriftleiter zeichnet Geh. Adm.-Rat Dr. W. Schrameier. Freiherr v. Mumm macht im ersten Heft einige Angaben über die Ziele des China-Archivs: „Übersicht der Auslandspresse", „Abdruck von Urkunden, die für die Beurteilung der chinesischen Politik, Geschichte und Volkswirtschaft von Bedeutung sind", „Sammlung und Sichtung des bekannten Tatsachenmaterials, insofern es für die praktischen Ziele des Verbandes von Bedeutung ist oder sein kann; der durch diese Richtlinien begrenzte Umfang erscheint weit genug, um dem Unternehmen eine berechtigte Stellung zu sichern". Das „China-Archiv" erscheint monatlich. Das einzelne Heft kostet M. 1,50,

der Jahrgang M. 15. Der Verleger ist Karl Curtius, Berlin W 35, Derfflingerstr. 20. Bei dieser Gelegenheit sei auch auf den Deutsch-Chinesischen Verband, dessen Geschäftsstelle sich Berlin W 35, Potsdamer Str. 28 befindet, hingewiesen. „Der Deutsch-Chinesische Verband hat den Zweck, der Bevölkerung des Chinesischen Reiches die Errungenschaften der deutschen Wissenschaft und Technik in ihrem gegenwärtigen Stande zu vermitteln und die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und China zu fördern." Der Jahresbeitrag der ordentlichen Mitglieder beträgt mindestens M. 25. Zum Vorstand gehört u. a. Dr. Freiherr v. Mumm, Geh. Kommerzienrat Borsig, Admiral v. Truppel, Prof. Dr. A. Penck. —

Folgende Vorträge wurden auf Veranlassung des DEUTSCH-CHINESISCHEN VERBANDES im Februar und März des Jahres gehalten: Dr. LINDE: Land und Leute Chinas; Dr. HERBERT MUELLER: Die chinesische Kultur und ihre Elemente; PROFESSOR HÜLLE: Das chinesische Kaisertum; GEH. ADM.-RAT Dr. SCHRAMEIER: Der deutsche Handel als Kulturfaktor in China; MISSIONSDIREKTOR Dr. WITTE: Die kulturelle und nationale Bedeutung der deutschen Missionsarbeit in China; Dr. LINDE: Die deutsche Schularbeit in China vor und nach dem Kriege. —

In der philosophisch-historischen Klasse der Berliner Akademie der Wissenschaften sprach PROF. DE GROOT über DIE HUNNEN DER VORCHRISTLICHEN ZEIT. —

In der kunsthistorischen Gesellschaft zu Stockholm sprach der KRONPRINZ VON SCHWEDEN über ÄLTERE CHINESISCHE KERAMIK. —

In der Februar-Sitzung der geographisch-ethnographischen Gesellschaft zu Zürich sprach PROF. G. NIEUWENHUIS (Amsterdam) über „KUNST UND KUNSTGEWERBE AUF JAVA VOM ETHNOGRAPHISCHEN STANDPUNKT". —

Für die Schüler der kunstgewerblichen Abteilung der Gewerbeschule in Zürich hielt im Februar PROF. G. NIEUWENHUIS (Amsterdam) einen Vortrag über „STILBEGRIFFE DER JAVANISCHEN KUNST". Trotz dem außerordentlichen Einfluß, den die Kultur der Hindus auf javanische Kunst und javanisches Kunstgewerbe seit unserer Zeitrechnung gewann, sind uns heute noch einige typisch javanische Kunstgebiete unversehrt erhalten geblieben, und zwar in einer Vollendung, die einen Höhepunkt der Entwicklung bedeutet. Die Liebe zur Natur, das stille Sichversenken in die Schönheiten derselben, ein Merkmal des empfindsamen javanischen Wesens, äußert sich vor allem in Tanz und Musik, in Schattenspiel und in der Stoffärbekunst, dem sog. Batiken, die neben der Waffenfabrikation wohl die bedeutendste technische Vollendung aller angewandten javanischen Kunst aufweist. Der Vortragende, der sich auf diese Gebiete in seinen Ausführungen beschränkte, versuchte, unterstützt von einem ansehnlichen Anschauungsmaterial, das zum Teil aus der Sammlung für Völkerkunde der Züricher Hochschule, den Sammlungen des Züricher Kunstgewerbemuseums und von privater Seite zur Verfügung gestellt worden war, und durch die Vorweisung einer großen Zahl von Lichtbildern, den ganzen Reichtum der künstlerisch eigenartigen Kultur darzulegen. Speziell dem Batiken, das sich ja in den letzten Jahren auch in Europa als eine Technik, die sich zu mannigfacher künstlerischer Anwendung eignet, eingeführt hat, wurden einläßliche Erörterungen gewidmet. Das Batiken ist jedoch eine Kunst, deren Wesen, wie es scheint, zu sehr mit der Empfindungswelt des Javaners zusammenhängt, als daß wir uns gleichwertige europäische Leistungen erhoffen könnten. Für eine Industrialisierung in europäischem Sinne eignet sie sich gar nicht. Am europäischen Stoffdruck, dessen Technik heute schon eine ansehnliche Höhe erreicht hat und mit dessen Hilfe sich künstlerisch bedeutsame Resultate erzielen lassen, würde die weit kompliziertere und deshalb kostspieligere Batik einen gefährlichen Konkurrenten erhalten. Heute wird die Batik in Java, unbekümmert um die Dauer der Arbeitszeit des einzelnen Stückes hergestellt. Sie ist gewissermaßen eine unorganisierte Industrie. Sollte ihre Herstellung aber nach europäischen Mustern organisiert werden, so wird als gewichtiger Faktor die Arbeitszeit in Frage kommen. Die Länge der Arbeitszeit, die bei javanischem Kunstgewerbe sozusagen keine Rolle spielt und dem Wesen desselben gemäß keine Rolle spielen kann, wird der Verwirklichung des Industrialisierungsplanes, wie er von optimistischer holländischer Seite her gefaßt worden ist, sehr große Schwierigkeiten bereiten. Außerdem bestünde die Gefahr, daß

durch europäischen Einfluß — man sehe zum Teil die Druckstoffe, die heute überseeisch gehen — die starke künstlerische Kultur, wie sie in Javas Batik und Waffenschmiedekunst beschlossen ist, außerordentlich gefährdet würde. —

Im MUSEUM OF FINE ARTS ZU BOSTON wurden im vergangenen Jahre u. a. folgende Vorträge über ostasiatische Themen gehalten: F. S. KERSHAW: Chinese Sculpture. Chinese Porcelains. H. L. SEAVER: Indian and Persian Drawings, Goloubew Collection. TOMITA KOJIRO: Lacquer; Japanese Prints; Study of Japanese Pictures, an Interpretation of Ideals in Japanese Art. F. S. KERSHAW: Introduction to the Japanese Galleries. —

PERSONALIEN.

PROF. FRITZ BURGER fiel am 22. Mai vor Verdun. Wir erwähnen hier seinen Tod, weil er sich dafür einsetzte, daß in dem von ihm großzügig herausgegebenen „Handbuch der Kunstwissenschaft" auch ein Band der Kunst Indiens, Chinas und Japans vorbehalten werden sollte. Hoffentlich hält sein Nachfolger, Prof. Dr. A. E. Brinckmann, Karlsruhe, diesen Plan aufrecht. —

FREDERICK VICTOR DICKINS starb im Alter von 77 Jahren. Er war Lektor des Japanischen an der Universität Bristol. Eine große Reihe von Übersetzungen wichtiger Werke der japanischen Literatur stammen aus seiner Feder, so des Chūshingura, des Taketori Monogatari, des Makura-Kotoba u. a. m. —

FRANCIS GARDNER CURTIS, Associate Curator des Department of Chinese and Japanese Art am Museum zu Boston und ältestes Mitglied dieser Abteilung, ist gestorben. —

KUNSTHANDEL.

Bei der Versteigerung der Sammlung A. W. BAHR (Shanghai), die die AMERICAN ART ASSOCIATION, New York, veranstaltete, wurden u. a. folgende Preise erzielt: Hund Fo mit Sang de bœuf-Glasur, $8^1/_2$ Zoll, 700 Dollars; Schnupffläschchen aus Elfenbein 250 und 270 Dollars. Kuan-yin aus Kristall, 5 Zoll hoch, 205 Dollars; Ente aus Achat 720 Dollars; Vase aus Achat, 12 Zoll, 500 Dollars; Kuan-yin, Blanc de Chine, 575 Dollars; 2 Vasen, Ting-yao, Sungperiode, elfenbeinfarbige Glasur 400 Dollars; Paar Schirme aus Eisvogelfedern, geschnitzter Holzrahmen, 3 Fuß hoch, 1250 Dollars; Coromandelschirm 560 Dollars; chines. Teppich ca. 23 × 23 Fuß 5200 Dollars. Insgesamt brachte die 597 Nummern umfassende Versteigerung 70 275 Dollars. —

Eine CHINA- UND JAPANSAMMLUNG, zumeist aus dem Besitze des BARON MUNDY, wurde am 5. und 6. Juni im Wiener DOROTHEUM versteigert. —

Eine große Reihe von VERSTEIGERUNGEN OSTASIATISCHER KUNSTWERKE fand im April in NEW YORK statt: Japanische Farbenholzschnitte aus der Sammlung J. O. BLANCHARD; chinesische Kunstgegenstände aller Art aus der Sammlung Dr. J. C. FERGUSON; chinesische Porzellane und Jadearbeiten aus dem Besitze von E. WASSERMAN; chinesische Teppiche aus den TIFFANY STUDIOS, chinesische Kunstgegenstände aller Art aus dem Besitze des Generals HWANG HSING, schließlich buddhistische Skulpturen aus dem Besitze von YAMANAKA & CO. —

NEUERSCHEINUNGEN.

Der zweite der buddhistischen Plastik gewidmete Textband zu dem Mappenwerk von EDOUARD CHAVANNES „MISSION ARCHÉOLOGIQUE DANS LA CHINE SEPTENTRIONALE" ist bei Ernest Leroux, Paris, erschienen. —

VERSCHIEDENES.

Durch die Einberufung zum Militärdienst auch von Dr. WILLIAM COHN wurde das Erscheinen der dritten Nummer des vierten Jahrganges ganz besonders verzögert. —

In den beiden NÄCHSTEN HEFTEN DER O. Z. werden u. a. voraussichtlich folgende Autoren vertreten sein: AUGUST CONRADY (Leipzig); OTTO FRANKE (Hamburg); A. SALMONY (Cöln); BRUNO SCHINDLER (Leipzig); Z. v. TAKÁCS (Budapest); A. VORETZSCH (Siam); M. WINTERNITZ (Prag).

SCHLUSZ DER REDAKTION: 31. V. 1916.

ZU DER FRAGE NACH ALTER UND HERKUNFT DER SOG. JAPANISCHEN DOLMEN.[1]

Von A. CONRADY.

Wird man mir angesichts dieses Themas nicht das bekannte Wort des Apelles zurufen? Ich fürchte fast. Denn in der Tat, wenn der Sinolog auch ebenso über Japan orientiert sein soll oder, wie in meinem Falle, von Amts wegen orientiert sein muß wie der Japanolog über China, so haben sich beide Gebiete doch schon so spezialisiert, daß es beinahe vermessen erscheint, eine Einzelfrage des anderen zu behandeln. Aber ich glaube doch, und die eingehendere Beschäftigung mit der japanischen Geschichte, zu der ich eben genötigt bin und der die folgenden Randbemerkungen ihren Ursprung danken, hat es mir wieder recht deutlich gemacht, daß es noch eine Anzahl von Fragen besonders der altjapanischen Kulturgeschichte gibt, zu deren Entscheidung dem Japanologen die Beihilfe des Nachbarfachmannes wenigstens erwünscht sein dürfte. Denn es wird ihm kaum möglich sein, die chinesischen Quellenschriften, bei denen wertvolles Material oft in entlegenen Winkeln verstreut ist, samt der ziemlich ausgedehnten chinesischen Fachliteratur in gleichmäßiger Vollständigkeit zu beherrschen, und jedenfalls hat der Sinologe die bessere Gelegenheit, einer gegebenen Anregung auf seinem Gebiete nachzuspüren. Nur von diesen Gesichtspunkten aus möchte ich die nachfolgenden Bemerkungen betrachtet wissen. Sie wollen und können schon deshalb nicht erschöpfend oder entscheidend und überhaupt kaum etwas anderes als zur Diskussion gestellte anspruchslose Winke sein, weil mir leider nicht einmal alle japanologische Literatur darüber zugänglich gewesen ist, die Nachod in seiner „Geschichte Japans" anführt (insonderheit nicht die Nihongi-Übersetzung Astons und der zweite Halbband derjenigen von Florenz) — wenn ich aus dem zuverlässigen Charakter dieses fleißigen

[1] Der nachstehende Aufsatz ist schon vor 9 Jahren niedergeschrieben worden. Wenn ich ihn jetzt veröffentliche, so geschieht das jedoch nicht wegen der Horazischen Vorschrift „nonum prematur in annum" (zu Deutsch etwa: „man soll's erst nach 9 Jahren drucken lassen") — denn er war mir inzwischen ziemlich aus dem Sinn geraten —, sondern weil ich der O. Z. schon seit langem einen Beitrag schuldig bin und sie nicht noch weiter auf die ursprünglich zugesagte Abhandlung über das T'ien-wen warten lassen möchte, die unter dem Drange anderer Arbeiten noch nicht vollendet werden konnte; er soll also gewissermaßen eine Abschlagszahlung sein. Ich würde ihn aber gleichwohl zurückhalten, wenn mir nicht von berufener Seite wäre versichert worden, daß er immer noch einiges Neue bringe. Doch habe ich natürlich versucht, ihn durch anmerkungsweise Zufügung des einschlägigen neuen Materials, das mir seitdem bekannt geworden ist, zu ergänzen.

Buches auch wohl die Beruhigung schöpfen darf, über den jetzigen Stand der Frage genügend unterrichtet zu sein. Seine Lektüre hat mir auch den Anstoß zu dieser Untersuchung gegeben, für die ich übrigens insofern eine weitere Qualifikation mitzubringen hoffe, als mich die prähistorischen Ausgrabungen, denen ich in ererbtem archäologischen Interesse seit Jahren einen Teil meiner Ferien zu widmen pflege, mit der archäologischen Literatur wenigstens einigermaßen vertraut gemacht haben.

Diese hat denn auch gleich bei der Fassung der Überschrift mitsprechen müssen. Denn die Bezeichnung „Dolmen", die bei den Japanologen (und Sinologen) für die hier zu behandelnden Grabformen üblich und namentlich wohl durch Gowland, ihren hochverdienten Erforscher, befestigt worden ist, trifft wenigstens unserer heutigen deutschen Terminologie nach nicht ganz zu und ist geeignet, eine falsche Vorstellung davon zu erwecken. Sie sind freilich, Wände wie Dach, fast immer aus mächtigen Blöcken errichtet, die je nach der Natur des Steines ganz unbearbeitet oder nur innen (selten beiderseitig) geglättet sind; aber nach der Schilderung, die Gowland selbst in seinem grundlegenden Aufsatz „On dolmens and burial mounds in Japan" (Archaeologia 55, S. 444ff.) davon gibt, entspricht meines Erachtens schon ihre einfachste Form — Klasse 1 bei Gowland — nicht eigentlich mehr dem strengen Begriff des Dolmens als eines megalithischen Steintisches, da sie vielmehr mit wenigen und zweifelhaften Ausnahmen etwa 6 m lange „galleries" („allées couvertes") aufweist, und jedenfalls besteht die siebenfach überwiegende Mehrzahl (Klasse 2—4; 114 von 130), also die typische Form[1], mit der jene überdies oft gleichalterig sind, aus einem langen, meist vollständig gedeckten Gang und einer oder zwei Grabkammern, die ihn in gleicher Richtung, aber mit größerer Höhe und Breite fortsetzen. Es sind also ausgesprochene, typische Ganggräber, und wenn ich im Titel den anderen Namen beibehalten habe, so ist das nur der Verständlichkeit halber geschehen; in der Folge soll es sich jedenfalls bloß um die eigentlichen Ganggräber handeln.

Auf die Einzelheiten ihrer inneren Konstruktion kommt es hier nicht weiter an, und auch das Wesentliche der äußern ist rasch beschrieben: die allermeisten dieser Steinbauten sind noch jetzt in einen künstlichen Erdhügel oft von gewaltigen Dimensionen gebettet, der bald in einfacher, bald in terrassenartig abgestufter Kegelform, zuweilen auf einer viereckigen Basis, emporsteigt und gelegentlich mit breitem Wassergraben umgürtet ist. Dieser und der Terrassenbau sind ein fast ständiges Zubehör der eigentümlichen „Zwillingsberge" (nicht ganz zutreffend auch *misasagi*, „Kaisergräber" genannt), die schon ihrer Form wegen besonderer Erwähnung wert sind. Sie bestehen nämlich aus der Verbindung einer abgeschnittenen Pyramide mit einem danebengesetzten höheren Kegelstumpf, dem eigentlichen Grabhügel, und

[1] Vgl. auch Tsuboi, On the ancient sepulchral mounds in Japan: Hansei Zasshi XII, Heft 3, S. 9.

ihr Grundriß erinnert entfernt etwa an eine Kalebasse oder eher an die Klinge eines Beils (Auf- und Grundriß bei Gowland 456, Ansicht bei Satow, TASJ VIII, 324). Gowland hat wohl recht, wenn er sie als eine Spezialität Japans betrachtet; auch unter den verschiedenen Grabhügelformen des Li-ki (T'an-kung 2 (3), 36a) scheint sich nichts Ähnliches zu finden, denn bei dem Vergleich der einen mit einem Beile ist nach dem ganzen Zusammenhang eher an den Aufriß zu denken. Man würde sie aus dem Tumulus mit Ganggrab ableiten können, bei dem ja der Gang manchmal einen niedrigeren Sporn des Hügels bildet, wenn das Grab nicht rechtwinklig zur Längenachse läge oder sich gar auf der entgegengesetzten Seite öffnete. Und überdies bergen sie in der Regel gar kein Ganggrab, sondern einen ziemlich oberflächlich eingesenkten Holz- oder Steinsarkophag, der zuweilen von einer niedrigen Steinmauer mit darübergelegten Platten umgeben oder nur mit solchen bedeckt ist. Das scheint sie zu einer Übergangsform zu stempeln, entweder von den Ganggräbern zu der späteren Begräbnisart — wenn nämlich, wie Gowland will, die Sarkophagbestattung jünger ist — oder von der älteren Bestattungsweise zum Ganggrab. Denn diese ältere kennzeichnet sich dadurch, daß der Leichnam (doch wohl in einem hölzernen Sarge, siehe unten) in einem einfachen und nicht allzugroßen Erdhügel beigesetzt wurde. Dieser Übergang könnte jedoch wohl nur ein bewußter gewesen sein, derart, daß man den geheiligten Brauch einer früheren Epoche mit dem neueingeführten zu vermitteln strebte; denn ihrem Inhalt nach gehören diese Doppelhügel unzweifelhaft der Ganggräberzeit an.

Man hat in der Tat das Recht, von einer solchen zu sprechen. Denn sie unterscheidet sich von jener älteren wie in der Konstruktion, so auch durch Stoff und Art der Beigaben. Steht jene völlig unter dem Zeichen der handgeformten Töpferei und der Bronzewaffe, so herrschen hier die Töpferscheibe und das Eisen, und namentlich das letztere so ausschließlich, daß es Bronze und Kupfer auf den Schmuck und die Pfeilspitzen, die aber auch schon neben eisernen hergehen, zurückgedrängt hat; nur dazu hat das ältere Metall noch in ausgedehntem Maße gedient, einen Eisenkern zu überkleiden, wie wir dies ja auch aus der europäischen Prähistorie kennen. Das deutet aber kaum auf einen Übergang, wenigstens der im Lande selbst entstanden wäre, hin; denn, was besonders bemerkenswert ist: die eiserne Waffe, und namentlich das Schwert, hat eine völlig neue Form, die nur den Ganggräbern eigentümlich ist. Der ältern Periode fremd sind ferner die Funde von (chinesischen) Spiegeln und von Glas und endlich die *tsuchi-ningyō* und *hayato*, jene Ton- oder Steinbilder von Menschen und Rossen, die gleich den noch unerklärten Tonsäulchen (*haniwa*) in der Regel rund um den Hügel oder, selten, auch vor der Tür des Ganges, aber stets außerhalb des eigentlichen Grabes in die Erde gesetzt sind.

So charakterisieren sich die Ganggräber als eine zumal nach rückwärts scharfbegrenzte eigene Gruppe, die gleichzeitig mit einer neuen Kulturstufe auftritt und anscheinend ohne Vorläufer im Lande ist. Auch überall anderswo würde man

sich unter solchen Umständen unbedenklich für eine Entlehnung entscheiden, wieviel mehr also bei den nachahmungsfreudigen Japanern, und so hält es denn auch Gowland mit Recht für „außerordentlich unwahrscheinlich", daß diese Werke hier unabhängig entstanden seien.

Aber die Frage nach dem Woher hat er offen lassen müssen. Natürlich denkt er zunächst an China und Korea. Allein China, meint er, sei darin vorläufig ein Wechsel auf die Zukunft, da sich hier bei dem Mangel an systematischen Nachforschungen noch keine „Dolmen" gefunden hätten, und Korea besitze deren zwar, aber sie seien den japanischen ganz unähnlich, und eine Entwicklung der letzteren daraus werde dadurch immerhin recht zweifelhaft, daß man jene Grundform in Japan noch nirgends entdeckt habe. So seien in der Tat die nächsten Verwandten des Typus erst am Kaspischen Meer und in Westeuropa zu finden. Diese sachgemäßen und nüchtern-kritischen Ausführungen sind, soweit ich sehe, bis jetzt herrschend geblieben, ja sie haben sich in Münsterbergs Japanischer Kunstgeschichte (I, 82) zu einer Form verdichtet, die ich nicht gerade für glücklich halten kann; er sagt: „Woher die Sitte der Dolmen stammt, ist nicht bekannt, jedenfalls ist sie in China gänzlich und in Korea fast ganz unbekannt, während die Steinsärge sowie die Pyramiden mit Grabkammern und korridorähnlichem Zugang auf Sitten im Westen Asiens und Ägyptens hinweisen." Das ist in seinem ersten Teile wenigstens in bezug auf China einigermaßen mißverständlich ausgedrückt, und die Hypothese von dem westasiatischen Einfluß, für welchen Münsterberg meines Erachtens überhaupt eine etwas zu große Vorliebe hat, darf einstweilen noch sehr skeptisch angesehen werden.

In der Tat, ich glaube, wir brauchen wenigstens hier nicht in die Ferne zu schweifen und nicht einmal auf die „Wissenschaft des Spatens" zu warten: die alte chinesische Literatur ist ein kaum weniger reichhaltiges Arbeitsfeld. Jedenfalls zeigt sie uns mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, daß das Ganggrab, wie in veränderter Form noch heute, so schon in sehr alter Zeit in China gebräuchlich, ja daß es seit etwa dritthalb, vielleicht seit vier Jahrtausenden die eigentliche Grabform seiner Vornehmen gewesen ist.

Wenn man das bis jetzt meines Wissens nicht erkannt oder doch nicht beachtet oder direkt ausgesprochen hat, so kommt das hauptsächlich wohl daher, daß die Sinologen eben nicht auch Archäologen sind; es mag aber auch die bisherige Übersetzung des Wortes für einen Hauptbestandteil des altchinesischen Grabes, das 椁 *kuoh*, mitgesprochen haben, das man ja in der Regel und wohl auf Grund chinesischer Definitionen (wie z. B. des Hung-wu Cheng-yün: 椁外棺) durch „outer coffin", „second cercueil", dann auch durch „sarcophagus", ja sogar einfach durch „shell" und „coffin" wiederzugeben pflegt[1]. Sie ist schon deshalb unzulänglich, weil sie mit der des wirklichen äußeren Sarges und Sarkophages zusammenfällt, die

[1] So Legge, SBE 27, 159, wo er sogar beide Ausdrücke nebeneinander gebraucht.

doch beide 棺 *kuan* (z. B. 大 | *ta-kuan* „äußerster Sarg", 石 | *shih-kuan* „Steinsarkophag") heißen. Erst de Groot gebührt wohl das Verdienst, in seinem „Religious System of China", das gerade auch für die vorliegende Frage von grundlegender Bedeutung ist, diejenige Bezeichnung durchgeführt zu haben, die dem Sinne des Wortes am ehesten gerecht wird, nämlich „grave vault", also „Grabgewölbe", „Gruft", oder vielleicht noch entsprechender „Grabkammer".

Ein ganz deckender Name ist das freilich auch nicht, aber ein solcher wird schwerlich zu finden sein. Denn wenn ich die verstreuten, mitunter widersprechenden und nie erschöpfenden Angaben meiner Quellen richtig auslege, so handelt es sich um die verschiedenen Formen einer Entwicklungsreihe, die schließlich nach Stoff, Bau und Einrichtung so stark differenziert waren, daß ihnen kaum mehr als der altererbte Name gemeinsam ist. Und gerade die älteste und langlebigste hat am wenigsten von dem, was wir unter jenem Begriff verstehen. Denn es war eine Holzkonstruktion, wenn auch niemals derart, daß ihr die Bezeichnung „Sarg" zukommen könnte; sie bestand vielmehr, soviel ich sehen kann, aus vier in der Form des Schriftzeichens 井 zusammengefügten Balkenwänden, die auf den festgestampften Boden der Grube gesetzt wurden und auch bei den geringsten Abmessungen soviel Raum enthalten mußten, daß neben dem Sarge noch ein Weinkrug Platz fand. Unten und zunächst auch oben war dies Rahmenwerk jedoch offen, und erst wenn der Sarg hinabgelassen war, deckte man es mit einem hölzernen Roste zu, der wieder mit Matten und Sperrhölzern (抗木 *k'ang-muh*) überschichtet wurde; die letzteren hatten ganz speziell die Aufgabe, dem Drucke des darübergeschütteten Grabhügels zu widerstehen. (Vgl. de Groot II, 290, 398 und namentlich Ngi-li-cheng-ngi 29, 20a nebst Kommentar.) Das *kuoh* des Königs machte, wie es scheint, nur insofern eine Ausnahme von dieser Bauart, als ihm vier Eckpfeiler (四阿 *sze ngo*; bei einem Vasallenfürsten erwähnt: Tso-chuan, Ch. Cl. V, 341/47) zukamen, und diese, die ausdrücklich mit den gleichnamigen vier Hauspfeilern verglichen wurden (so im Si-ho-hoh-tsih, Kap. Sang-li-wu-shuoh-pien 2, 6[b] f. u. Komm.) sprechen wohl auch ihrerseits dafür, daß mit dem *kuoh* eine Nachbildung des Hauses gemeint war, aus dem ja de Groot (II, 374) die chinesische Grabform so überzeugend hergeleitet hat, aber es hatte ausgesprochenermaßen zugleich den Zweck, durch Schutz gegen Feuchtigkeit usw. eine Sicherheit mehr für die Erhaltung des toten Leibes zu geben.

Wie nun die fromme Sorge bemüht war, diese durch Verdoppelung, ja Vervielfachung der schützenden Hüllen Sarg und *kuoh* noch weiter zu verstärken, so kam sie schließlich auch darauf, das letztere rings mit Steinen zu umsetzen (棺槨數襲. 積石積炭以環其外; Lü-shi Ch'un-ts'iu 10, 6a, auch zitiert Jih-chi-luh 15, 10a)[1]. Die Einzelheiten der Technik lassen sich aus der rhetorischen Fassung

[1] Man könnte durch Legges Übersetzung des Ausdruckes 墐炭 *ch'en-t'an* (Chin. Class. V, 341/47) „mortar made of (burnt) frogs (for the walls of the grave)" verführt werden, 炭 auch

des einen und der Kürze des anderen leider nicht erkennen, aber so viel geht daraus hervor, daß das *kuoh* in einer Steinhülle saß, und daß dies eine Neuerung war — wie denn auch die ältesten Nachrichten darüber schweigen. Und das ist denn wohl der Übergang zu dem ganz aus Stein errichteten *kuoh*, dem 石槨 *shih-kuoh*[1].

Er muß frühzeitig erfolgt sein, denn das *shih-kuoh* war mindestens zu Chuang-tze's Zeiten und, wenn die übrigen Nachrichten Glauben verdienen, schon etwa zweitausend Jahre vorher bekannt (siehe de Groot I, 289f., II, 397f.); vielleicht muß es sogar — wovon gleich — bereits in das 8. Jahrh. v. Chr. gesetzt werden. Aber die verschiedenen Formen sind geraume Zeit nebeneinander hergegangen, und erst in der Han-Periode scheint der Holzbau seine bisherige Vorherrschaft dem reinen Steinbau überlassen zu haben. Man liest freilich von hölzernen *kuoh* auch noch in nachchristlicher Zeit[2], aber wenigstens bei den Kaisergräbern ist wohl immer Stein oder doch Backstein dazu verwendet worden. Ob die lebenspendenden Klötze, die noch während der Han-Zeit um den Sarg aufgetürmt wurden (vgl. de Groot I, 300f., II, 726), etwa die letzten verkümmerten Reste der älteren Sitte vorstellen, ist sehr zweifelhaft, weil sie u. a. auch bei Lü Puh-wei (a. a. O.; vgl. auch Si-ho-hoh-tsih l. c. 2, 7a) erwähnt werden.

Das ist denn also eine echte und rechte Grabkammer. Denn vermutlich weil das veränderte Material auch eine veränderte Konstruktion bedingte, gab man die

hier als „Mörtel" zu fassen und eine Ummauerung anzunehmen. Allein diese Übersetzung ist leider völlig unzureffend: die *ch'en* — die in der alten Literatur vom „Kleinen Hia-Kalender" an (Ta-Tai Li-ki 2, 20b) oft genug vorkommen — sind keine Frösche, sondern irgendwelche großen Muscheltiere (vielleicht Tridacna gigas?), wie sie denn Legge selber (SBE 27, 297; vgl. l. c. 292) „large mollusks" nennt, und *t'an* bezeichnet deren verbrannte und zerstampfte Schalen (oder Leiber überhaupt); vgl. Chou-li, Kl. Ausg. 10, 8b (Biot II, 390): 蜃炭攻之 (nämlich das Wand- und Hausungeziefer) und Kommentar dazu: 捣其炭以粉之. Diese Asche oder jedenfalls ein daraus hergestellter Zement wurde nach den Kommentatoren des Chou-li, das einen eigenen Beamten (掌蜃) für die „grabverstopfenden *ch'en*" (墓壙之蜃) vorsieht, unter das *kuoh* getan (施於槨下), um der Feuchtigkeit wie dem Gewürm zu wehren (Chou-li, Kaiserl. Ausg. 16, 38b f.) und nach dem zweiten Kommentar zu dieser Lü-shi-Ch'un-ts'iu-Stelle überdies auch das Eindringen der Grabbaum-Wurzeln zu verhindern.

[1] Legge übersetzt dies SBE 40, 125 gar durch „stone coffin". „Steinsarg" heißt 石棺 *shih-kuan* und ist etwas ganz anderes als das *shih-kuoh*, wie sich mit aller Deutlichkeit z. B. aus der Nachricht des Hua-yang-kuoh-chi (Han-Wei-ts'ung-shu 6, 5b der Schanghai-Ausgabe) ergibt, daß man den ersten König von Shuh, Ts'an-ts'ung, in Steinsarg und Steinkammer beigesetzt und damit diese Sitte dort eingebürgert habe, 死作石棺石槨. 國人從之. Aus dieser Stelle geht zudem hervor, daß man hier, im Gebiete des leicht zu bearbeitenden Sandsteins, wo ja auch die merkwürdigen, von Colborne Baber und Isabella Bishop so eingehend beschriebenen und von Terrien de Lacouperie so frischweg als brahmanische Klausen gedeuteten Felsenwohnungen (und Felsengräber?) liegen, ebenfalls schon frühzeitig steinerne Grabgewölbe geschaffen hat.

[2] Sogar noch im 17. Jahrh. (cf. de Groot III, 1237/38, der es hier mit Recht durch „outer coffin" wiedergibt). Ich kann mir aber nicht denken, daß dieses *kuoh* etwas anderes ist als die mißverstandene Neubelebung eines abgestorbenen Brauchs oder allenfalls jene Nachahmung des *kuoh*, die nach dem Li-ki (T'an-kung 2 (3), 40a) bei der vorläufigen Beisetzung im Hause hergestellt wurde; denn schon der Name *shih-kuoh* spricht meines Erachtens zu deutlich für die angegebene Entwicklung.

bisherige Öffnung in der Decke auf; diese schloß sich, und zwar wohl entweder zum Gewölbe oder zu einem Plattendach im Dolmenstil[1], und dafür erhielt die Vorderwand eine verschließbare Tür (vgl. u. a. Shui-king-chu 7, 18a; Ma Tuan-lin 123, 29a). Das brachte natürlich auch einen Umschwung in der Bestattungsart hervor, da jetzt der Sarg nicht mehr von oben heruntergelassen, sondern nur noch hineingetragen oder -geschoben werden konnte.

Zu dieser Türe führte nun der Grabgang in den Hügel hinein. Es gab zwei Arten davon in China: das 隧 *sui* — auf das nur der König ein Recht hatte — und das 羨道 *yen-tao*[2]; jenes war ein gedeckter, stollenartiger Gang, dieses war hohlwegartig offen — also die beiden Typen, die man auch sonst wohl findet. Beim *yen-tao* könnte man allerdings im Zweifel sein, ob es wirklich hierher gehört, weil es nämlich in der Han-Zeit ein frei daliegender Weg zu sein scheint; allein der Kommentar zu Chou-li 13, 38a/b (隧則上有負土. 羨道無負土) wie vielleicht auch die Beschreibung der Gräber König Yu's, der Tochter des Hoh-lü und Shi-huang-ti's (de Groot II, 728, 726; Shi-ki 6, 29b) und eine sogleich anzuführende weitere Stelle des letztgenannten Werkes lassen doch schließen, daß es gleichfalls in den Grabhügel eingeschnitten, ja mitunter sogar überdeckt war[3]. Beide blicken schon

[1] de Groot erwähnt (I, 376) Gräber „of bygone ages having roofs of granite built over them like houses in miniature", die noch jetzt erhalten seien. Leider fehlen nähere Angaben über ihr Alter und Aussehen. Richtige „Dolmen"gräber sind die heutigen südchinesischen, die er III, 1086 beschreibt, denn hier steht der Sarg in einem Gehäuse von Steinplatten. Man könnte auch auf den Gedanken kommen, ob nicht vielleicht die berühmten Skulpturensteine von Schantung, die Chavannes so trefflich behandelt hat (La Sculpture sur pierre en Chine etc.; vgl. Kin-shih-tsui-pien 20, 21, Kin-shih-soh, Shih-soh 1—4 der Folio-Ausg., Shui-king-chu 8, 23 ff.), wenigstens teilweise solche Grabkammern gebildet haben. Dann wären wir über deren Form und Aussehen ziemlich im klaren. Sie stellten nämlich kleine Häuser von 1,36—2 m Länge, 1,13—1,50 m Höhe und 2,10—3,60 m Breite dar, die dolmenartig ganz aus innen reich skulptierten Steinplatten gefügt waren, und zwar so, daß die Wand oft nur aus einer Platte bestand; die Seitenwände liefen je in ein dreieckiges oder auch konvexes Giebelstück aus, und darauf ruhte ein flaches Satteldach aus mindestens zwei Steinen, dessen First also, wie noch jetzt beim chinesischen Hause, der Hinterwand parallel war. Aber es ist doch wahrscheinlicher, daß sie, wie auch Chavannes annimmt, bloß für den Totenkult bestimmt waren, und als sicher erscheint das bei der Kammer des „Pseudo-Wu-Liang", da sie für den Sarg eines Erwachsenen viel zu kurz ist (1,36 m), und bei der des Lu Hung, die nach dem ausdrücklichen Zeugnis des Shui-king-chu (8, 25b) vor dem Grabhügel lag und als steinerner Totentempel bezeichnet wird (冢前有石祠石廟) — wie sie denn in diesem Werke neben 石室 (worunter es freilich öfters — z. B. 37, 19b, 10b, 12b; 38, 10a — auch alte Höhlenwohnungen und möglicherweise -gräber versteht) auch 祠堂 heißen. Indessen könnten sie vielleicht auch in diesem Falle schließlich Abkömmlinge, Spezialisierungen der alten Grabkammer sein.

[2] Nicht *sien-tao*, wie Chavannes Mém. hist. II, 165, 1 und 195 transskribiert. Außer den Angaben der Wörterbücher und des Kommentars zu Shi-ki 6, 29b und 37, 2b selber zeigt das schon die Parallelform 埏道 (z. B. Shui-king-chu 8, 26a). Damit fällt, nebenbei bemerkt, auch einer seiner Gründe gegen T. de Lacouperies Herleitung von 羨門 *sien-men* aus *çramana* die deswegen freilich noch nicht sicher ist.

[3] Dafür könnte wohl auch sprechen, daß beide anscheinend öfters miteinander verwechselt worden sind. So sagt der erste Kommentar zu obiger Chou-li-Stelle: 隧羨道也 und der des Tu Yü (3. Jahrh. n. Chr.) zu Tso-chuan, Yin-kung 1 (Ch. Cl. V, 2): 隧若今埏道.

auf ein stattliches Alter zurück. Denn wenn ich von dem *sui* am Grabhügel des Pi-kan (also aus dem 12. Jahrh. v. Chr.), das im Shui-king-chu (9, 8a) erwähnt wird, und dem „Grab(weg)tor", 墓門 *mu-men*, des Shi-king (I, 12, VI) als nicht ganz einwandfreien Belegen absehe, so haben wir für jene Form doch die Zeugnisse des Tso-chuan (Ch. Cl. V, 2 und V, 194, vgl. Kuoh-yü, jap. Ausg. 10, 23a) für die Jahre 721 und 634 v. Chr. und des Chou-li (13, 38a/b, vgl. de Groot II, 421, 425) für wohl noch ältere Zeit, und das *yen-tao* ist sogar schon für den Ausgang des 9. Jahrh. (um 813) v. Chr. beglaubigt, wo sich nach Shi-ki (37, 2b) der junge Markgraf Kung von Wei in einem solchen (入羨) entleibte. Wie sie konstruiert waren, ist freilich nirgends angegeben, doch möchte ich glauben, daß wenigstens das *sui* des *shih-kuoh* ein Steinbau war.

Hier erhebt sich allerdings eine Frage. Beide Typen werden schon in eine Zeit gesetzt, aus der von Steinkammern bis jetzt nichts verlautet. Nun würde sich ja der Charakter des *yen-tao* allenfalls auch mit der älteren Bestattungsweise vertragen, aber welchen Zweck hätte das *sui* dabei haben können? Es setzt doch unbedingt eine Tür voraus, auf die es mündet. Man muß also entweder annehmen, daß schon das hölzerne *kuoh* eine solche besaß — und das widerspricht den sonstigen Angaben, wenn nicht etwa das königliche auch hierin ausgezeichnet war —, oder daß die Steinkammer schon so weit zurückreicht wie das *sui*, also mindestens bis in das 8. Jahrhundert[1].

Für unser Thema ist das indessen ohne Belang; es genügt festgestellt zu haben, daß sich das typische (steinerne) Ganggrab, und zwar anscheinend als eine Entwicklung noch älterer und doch wohl im Lande selbst entstandener Formen schon im alten China vorfindet. Einige weitere Angaben, die ich hauptsächlich dem reichen Quellenmaterial de Groots entnehme, werden seine Anlage noch deutlicher machen.

Überblicken wir zunächst die ältesten Denkmäler dieser Gattung, so ergibt sich, daß außer dem althergebrachten Grabe mit einer Kammer, wie es das des Siang von Wei (334—19 v. Chr.) gewesen zu sein scheint (cf. de Groot I, 289; II, 397),

[1] Wie ich jetzt aus Munros Prehistoric Japan (Yokohama 1911, S. 381) entnehme, setzt auch Prof. Miyaki das steinerne *kuoh* — denn das ist mit dem „finished character of masonry" vermutlich doch gemeint — schon in dieses Jahrhundert, und zwar schon in seinen Anfang, nämlich in die „Periode des Königs Yu von Chou, 871 (lies 771) v. Chr.", dessen Grabe er offenbar ein solches zuerkennt. Aber leider sagt seine Quelle — als welche sich aus den sonstigen Einzelheiten mit aller Deutlichkeit das Si-king-tsah-ki ergibt — gerade bei diesem Grabe kein Wort von einer solchen Steinkammer und ebensowenig von einem „corridor of ‚white stones' ", der gleichfalls dazugehören soll; sie weiß nur von einer Steinmauer, die hinter dem *yen-men* den (Grab-)Weg sperrte und weggebrochen werden mußte (羨門既開皆是石壁撥除..., l. c. 6, 3a; vgl. auch de Groot II, 728, der Yu irrtümlich als „one of the first princes of Wei" bezeichnet; einen König Yu von Wei hat es wenigstens nach dem Shi-ki nicht gegeben), und erwähnt erst bei dem Grab des Siang von Wei (334—18 v. Chr.) ein *kuoh* aus geäderten Steinen (皆以文石爲槨, ibid. 6, 2a). Miyaki hat also doch wohl geirrt. Oder sollte der Fehler beim Berichterstatter liegen? Dank dem Mangel eines Quellennachweises vermag ich das nicht festzustellen, wie ich auch Miyaki's weitere Behauptung nicht nachprüfen kann, daß sich dies Steingemach aus dem Dolmen entwickelt habe.

auch schon solche mit zweien gebaut wurden. So enthielt das Grab von dessen Sohne Ngai außer dem gedeckten Grabgang — wie man mit de Groot (II, 420) wohl den ersten Raum auffassen muß — ein eigentliches Grab- und ein Schlafgemach, beide durch wohlverwahrte Türen verschlossen, und aus der Beschreibung dürfte hervorgehen, daß sie sämtlich hintereinander, also in derselben Längenachse lagen. Auch die Größenverhältnisse waren mitunter beträchtlich: faßte doch die Kammer des Siang bei einer Höhe von über 8 chinesischen Fuß 40 Personen, und wie geräumig der Grabgang sein konnte, das zeigt schon das Grab von Hoh-lü's Tochter (um die Wende des 6. Jahrh. v. Chr.), der gebraucht wurde, einen Teil der Bevölkerung als Leichengefolge einzuschließen.

Jener Grundriß erscheint auch in der Folgezeit, ja bis auf den heutigen Tag derselbe geblieben zu sein. Denn wenn, wie das Hou-Han-shu (Chi 6, 4b; de Groot II, 404, 425/26) berichtet, bei den Mausoleen der Han-Kaiser das nunmehr offene und gepflasterte *yen-tao* zu der Tür der „tiefen Höhle" (鴻洞 *hung-tung*), d. h. des alten *sui*, führte, und dieses durch eine weitere Tür mit dem Grabgemache (房 *fang*) in Verbindung stand, so sind auch diese ohne Zweifel in einer Richtung zu denken, mag auch der Aberglaube dem *yen-tao* vielleicht schon die spätere leichte Krümmung gegeben haben. Ein gleiches muß — um auch ein Beispiel aus neuerer Zeit zu geben — von dem pompösen Grabe des letzten Ming-Kaisers gelten, dessen Einrichtung an die unterirdischen Paläste aus „1001 Nacht" erinnert: ein 135 Fuß langes, 10 Fuß breites und 30 Fuß tiefes *sui* bildete den Torweg zu einem Tempel mit den drei Abteilungen des normalen chinesischen Hauses, der durch eine Steintür von jenem geschieden war, und an ihn schloß sich eine große Halle von 9 Zimmern, das eigentliche Grabgemach (de Groot III, 1235f.)[1]. Es wäre auch seltsam, wenn man bei diesen Bauten von dem Schema abgewichen wäre, das noch heute für die fürstliche Wohnung gilt; denn obwohl echte Ganggräber, sind sie doch unverkennbare Nachahmungen dieser und somit ein weiterer Beweis für die Herkunft des Grabes aus dem Hause. Daß man sich dessen immer bewußt war, zeigt außer manchem anderen, wie z. B. dem Namen für die Gruft, übrigens auch die Sitte, ihren Eingang in die Südwand zu legen (vgl. z. B. Ma Tuan-lin 123, 29a [Note] und de Groot III, 1203, 1).

Von den zwei Grabkammern dieser Ming-Gräber, die man sogar einmal um eine dritte vermehren wollte, finde ich dagegen in den Han-Annalen nichts erwähnt, wenn nicht etwa die Note zum Hou-Han-shu (l. c. 6, 2b; de Groot II, 405) mittelbar darauf schließen läßt; aber sie werden gerade für die Han- oder schon den Ausgang der Ts'in-Periode mit aller wünschenswerten Deutlichkeit durch die

[1] Der Grundriß des Grabes Yung-lo's (1403—25), den Paléologue in seiner „Art chinois" S. 129 abbildet, zeigt jenen geradlinig auf die Mitte der Grabkammer zulaufenden Grabgang; ich kann aber nicht sagen, ob dies auf Tatsache oder Vermutung beruht. Das gilt auch von seiner Angabe (S. 128), die kaiserlichen Gräber (im engsten Sinne) bestünden aus einem Gruftgewölbe (caveau), zu dem ein langer gewölbter Gang (un long corridor voûté) führe.

Schilderung beglaubigt, die das Shui-king-chu (8, 25b f.) einem verfallenen Grabe dieser Zeit widmet, und die zugleich den angegebenen Grundriß sehr klar erkennen läßt:

有冢謂之秦王陵·山上二百步得冢口·塹深十丈·兩壁峻峭·廣二丈·入行七十步得埏門·門外左右皆有室·可容五六十人·謂之白馬室·埏門內二丈得外堂·外堂之後又得內堂·觀者皆執燭而行·雖無他雕鏤·然治石甚精·或云是漢昌邑哀王冢·所未詳也·

„Auf dem Berge von Kin-hiang (in Schantung)] ist ein Grab, man nennt es das Mausoleum des Ts'in-wang. Oben auf dem Berge erreicht man nach 200 Schritten die Graböffnung. Der Wassergraben ist 100 Fuß tief; die beiden (Böschungs-) Wände sind sehr steil und abschüssig und 20 Fuß weit (auseinander). Eingetreten erreicht man nach 70 Schritten das Tor des Grabganges. Vor dem Tore rechts und links ist beiderseits leerer Raum, der 50—60 Personen fassen kann; man nennt ihn den „Weißen-Roß-Platz". Innerhalb des Grabgangtores erreicht man nach 20 Fuß ein äußeres und dahinter noch ein inneres (Grab-)Gemach. Die Beschauer gehen alle mit Fackeln hinein; obwohl weiter keine Bildhauerei vorhanden ist, so hat man doch den Stein sehr fein bearbeitet. Manche sagen auch, es sei das Grab des Ngai-wang von Ch'ang-yih aus der Han-Zeit — was aber noch nicht aufgeklärt ist."

Diese Beschreibung gibt denn auch eine Ahnung von den großartigen äußeren Dimensionen der damaligen Grabanlagen. In der Tat waren sie auch hierin nicht mehr einfache Gräber, sondern Mausoleen, und diese Änderung drückt sich schon in ihren offiziellen Namen 陵 *ling* (jap. *ryō*) „massiger Hügel" aus. Der Name wird nach dem Jih-chi-luh (15, 1a) nicht vor 335 v. Chr. gebraucht — womit auch sein Vorkommen bei Chuang-tze (9, 3a) zeitlich übereinstimmt —, und es ist kaum ein Zufall, daß er zuerst gerade bei den Fürsten von Chao und ihren Vettern von Ts'in erscheint; denn diesen letzteren wird in einer Denkschrift des 1. nachchristlichen Jahrhunderts (Hou-Han-shu, Lieh-chuan 32, 8b) auch die Einführung der sonstigen ausgedehnten Anlagen zugeschrieben, die von einem *ling* unzertrennlich sind. Wir hätten hier also vielleicht nicht bloß den Ausgangspunkt, sondern zugleich die obere Grenze für die Einführung dieser Kolossalbauten, die in ihren Riesenmaßen wohl ebenso ein Ausdruck des von den Ts'in begründeten zentralisierten Kaiserreiches sind, wie auf ihrem Gebiete die großen Literaturdenkmäler, die jener Zeitraum zuerst entstehen sah. Hier ein paar Daten, die hauptsächlich diesen letzteren entnommen sind. Der Grabhügel war unter den beiden Han-Dynastien zwischen 46 und 200 (in der Regel 120) chinesische Fuß hoch, die Breite seiner Basis schwankte zwischen 150′ und 1900′ und die Grabkammer darin hatte 20′ im Geviert bei einer Höhe von 17′, doch kommt auch eine Bodenfläche von 20′ : 25′ vor. Das Material zu dem Hügel gab vermutlich das 方中 *fang-chung*, die viereckige

Ausschachtung her, aus deren Mitte er emporstieg, und die einen Umfang von einem 頃 *k'ing*, d. h. über 6 Hektar, bei 130′ Tiefe besaß. Das Allerheiligste war wiederum von einem 5 bis 74 *k'ing* großen Banngebiet umschlossen, das mit Hainen, Gärten und Feldern angelegt und wie auch das *fang-chung* mit Tempeln und Wohnhäusern besetzt und von einer wehrhaften Mauer beschützt war, so daß also das Ganze einer nicht unbedeutenden Festung glich.

Und das sollte sie auch sein; denn es galt außer den Manen des Verstorbenen auch die Schätze zu behüten, die man ihm mitgegeben hatte. Daher wurde denn eine bis 10 000 Mann starke Grabwache aus den Nachbarkreisen ausgehoben und als ständige Garnison hineingelegt — eine noch jetzt bestehende Sitte, die aber anscheinend erst unter den Han aufgekommen oder doch so ausgebildet worden ist; denn die 冢人 *chung-jen* und selbst die auf dem Friedhof wohnenden 墓大夫 *mu-ta-fu* des Chou-li (Kl. Ausg. 5, 41a—42b; vgl. Biot II, 20—25) können ihrer sonstigen Amtspflichten halber wohl nicht ganz verglichen werden. Gleichfalls zu ihrer Zeit begann man außerdem, den hinterlassenen Harem dort anzusiedeln und mit der Pflege des Parks und Hügels zu betrauen. Beides hängt zusammen: es ist der Ersatz einer humaneren Ära für den alten blutigen Brauch, dem Toten seine Frauen und sein Gefolge ins Grab nachzusenden (殉 *sün*), der zwar schon in der Chou-Zeit (vgl. z. B. Tso-chuan, Ch. Cl. V, 242/44, 326/28; Meng-tze I, 1, IV, 6) verurteilt, aber, wie es scheint, erst damals wenigstens theoretisch — und übrigens ohne Wirkung auf die Zukunft — abgeschafft oder doch sehr stark beschnitten worden war. Und dies wieder hat nach de Groots höchst ansprechender Vermutung (s. bes. II, 812) dazu geführt, daß man jetzt an Stelle der Nachbildungen von Menschen und Tieren, die man bisher in das Grab gelegt hatte, ihre Steinbilder auf bzw. vor diesem — am *yen-tao* entlang — errichtete. Das erste bekannte Beispiel davon ist aus dem Jahre 117 v. Chr., wo solche Figuren von Menschen und Pferden vor dem Hügel des Huoh K'ü-ping aufgestellt wurden[1].

Dies sind also Anlagen, die wenn nicht in der Höhe, so doch dem Umfang und der Arbeitsleistung nach recht wohl mit den Pyramiden wetteifern können. Aber das gewaltigste Grab, das wohl in China und vielleicht überhaupt jemals errichtet worden ist, das des bestgehaßten und doch so bedeutenden Kaisers Shi-huang-ti, übersteigt sie sogar noch. Es war freilich, wenn man so will, ein Felsengrab oder doch ein Mittelding zwischen ihm und dem künstlichen Hügel, denn ein ganzer Berg wurde dazu bis auf das Grundwasser ausgehöhlt — wofür man, nebenbei be-

[1] Man hat zwar den „Mann von Ying" (郢人) bei Chuang-tze (8 [24], 18a) so gedeutet (Legge, SBE 40, 101, Anm. 1), aber die Erzählung wird doch wohl ganz anders aufzufassen sein: vgl. Franke, Eine chines. Tempelinschrift" usw., Anhang zu den Abh. d. Berl. Akad. 1907, S. 57, Anm. 1 und Giles, Chuang Tzu S. 321. Desgleichen mag die Bemerkung Sün-tze's (12, 17a): 屋 犀 以 爲 樹 „Nashörner und Elefanten nimmt man zu (Grab-) Bäumen", die ich in Münsterbergs Chin. Kunstgesch. I, 79 (allerdings mit einigem Vorbehalt) auf solche Grabfiguren bezogen habe, vielleicht eher auf elfenbein- und lederbekleidete Säulen gehen.

merkt, über 700 000 Fronarbeiter aus dem ganzen Reiche zusammentrieb —, aber abgesehen davon, daß es doch nur die Stelle des aufgeschütteten Hügels vertrat — denn die nötigen Räumlichkeiten wurden hineingebaut —, so glaube ich überhaupt, daß in China im allgemeinen kein zeitlicher Unterschied zwischen beiden Typen besteht, da sie anscheinend gleichen Grundriß haben[1]. Dieser Grabhügel nun war nach Liu Hiang (Ts'ien-Han-shu 36, 7a der Schanghai-Ausg.) u. A. über 500 Fuß hoch bei einem Umfang von mehr als 5 — nach einer Angabe sogar von 30 — chinesischen Meilen, und auch seine innere Ausstattung scheint selbst die ausschweifendsten Grabeinrichtungen anderer Zeiten in Schatten gestellt zu haben: denn das *kuoh*, das jenem Gewährsmann zufolge ein Steinbau, nach einer anderen Überlieferung aus Kupfer gegossen war[2], stellte das Himmelsgewölbe mit seinen Sternen, der Boden eine Erdkarte dar, und zahlreiche Wasserläufe, aus Quecksilber, das durch Maschinen in Fluß gehalten wurde, nachgebildet und von goldenen Enten belebt, durchströmten das Grab; dazu waren die Kostbarkeiten aller Paläste und Ämter darin aufgespeichert, die — wie übrigens auch in den Han-Gräbern — durch Selbstschüsse verteidigt wurden, und für die Beleuchtung sorgten langbrennende Fackeln aus Seehunds- (oder nach dem Ts'ien-Han-shu 36, 7a aus Menschen-) Fett.

Zu diesen Bauwerken verhalten sich ja nun auch die stattlichsten japanischen Ganggräber ungefähr wie die nordische „Riesenstube" zu der „Schatzkammer des Atreus". Alles, was wir von ihnen haben, sind nur die Ruinen, während uns in der chinesischen Beschreibung das Bild des frisch vollendeten Werkes vor Augen tritt, und so mag auch ihre Ausstattung einen ganz anderen Eindruck gemacht haben, als sie vom Zahne der Zeit noch nicht zernagt war; jedenfalls beweist ihre verhältnismäßige Ärmlichkeit nichts gegen den Typus. Hat doch auch der Unterschied zwischen jenen nordischen und den griechischen Bauten die Forschung nicht gehindert, die ersteren auf die Ganggräber der Mykenäkultur zurückzuführen[3].

In der Tat, ihre Übereinstimmung scheint mir schlagend. Zunächst und namentlich in der Bauart: hier wie dort dieselben Bestandteile — Ganggrab und eine bis zwei Grabkammern — in derselben Anordnung und schließlich auch Orien-

[1] Auch in Japan ist der Grundriß der „Höhlenwohnungen" dem der zweikammerigen Ganggräber recht ähnlich, und auch die Funde in beiden gehören, wenn ich nicht irre, derselben Epoche an. Sollten sie also nicht vielleicht von Anfang an Felsen gräber gewesen sein? Doch kann ich das nur als eine reine Vermutung geben, da mir alle genaueren Angaben über sie fehlen.

[2] So, klipp und klar, Shui-king-chu 19, 21b und Jih-chi-luh 11, 28b: 以銅爲槨. Die Fassung des Shi-ki (6, 29b) dagegen, die wohl so verstanden wird (de Groot I, 290; II, 400), ist in ihrer herkömmlichen Form nicht eindeutig genug, um mit Sicherheit dafür angeführt werden zu können (vgl. die abweichenden Übersetzungen von de Groot [II, 400] und Chavannes [Mém. hist. II, 194]), und bei der var. lect. 銅 für 銅 — die der letztere übrigens merkwürdigerweise ganz außer acht läßt — bleibt das Material des *kuoh* überhaupt unbezeichnet.

[3] Vgl. z. B. Sophus Müllers Urgeschichte Europas (deutsche Ausgabe von Jiriczek) S. 74 ff.

tierung (südnördlich [vgl. Gowland 450], was in diesem Zusammenhange trotz der anderwärtigen Parallelen doch wohl einige Beweiskraft hat); dazu, wenn auch minder wesentlich, der Graben, der die japanischen Hügel wenigstens öfters umzieht, und vielleicht auch, von den *misasagi* abgesehen, die Formen der letzteren; denn auch in China gab es solche terrassenförmige Kegel (vgl. Shui-king-chu 5, 18a: 層陵 und wohl auch Tschepe, Hist. du Royaume de Ou, S. 14), wie sicherlich Kegel mit viereckiger Basis (vgl. Shui-king-chu 26, 12b: 方基員墳 und vielleicht 23, 15a). Dabei will ich auf die Gleichheit der Benennungen (*ryō* = 陵 *ling* und *ishi-ki* = 石槨 (das Florenz im Index seines „Nihongi" richtig durch „Steingrabgewölbe", l. c. 27, 19, 6 aber durch „Steinsarkophag" wiedergibt) nicht einmal Wert legen, obschon die letzte davon immerhin doch Gleichheit oder Ähnlichkeit der Bauweise anzudeuten scheint und übrigens jedenfalls meine Auffassung des Namens kräftig unterstützt.

Hierzu kommt nun die übrige Ausstattung. Es ist zwar vielleicht nicht allzuviel darauf zu geben, daß man Spiegel in den japanischen Ganggräbern gefunden hat, wenn das meines Erachtens auch darauf hindeutet, daß nicht etwa bloß eine äußerliche Verkehrsbeziehung zu China bestand, sondern daß auch chinesische Anschauungen in die Bestattungsbräuche eingedrungen waren; denn die oft massenhaft mitgegebenen Spiegel der chinesischen Gräber stellen vermutlich deren Beleuchtung dar (de Groot II, 399; vgl. auch Hirth, „Chinese metallic mirrors", Boas Anniversary Volume S. 228), während sich ihr Vorkommen in den japanischen — noch dazu in mehreren Exemplaren — meines Wissens nicht aus einheimischen Vorstellungen herleiten läßt[1]. Aber diese Gräber könnten ja schließlich jüngeren

[1] Auf eine andere und ebenso weitverbreitete chinesische Anschauung weist vielleicht auch der Zinnober hin, den Gowland (l. c. 464, 472) in Sarkophagen der Ganggräberzeit gefunden hat. Es ist bekannt, daß die chinesischen Alchimisten vielleicht schon im 3. Jahrh. v. Chr., jedenfalls aber seit der Han-Periode das Lebenselixier daraus herzustellen suchten, und es würde nur den sonstigen damaligen Vorkehrungen für die Fortdauer des toten Leibes entsprechen, wenn man ihm auch davon etwas mitgegeben hätte. Aber ich wüßte allerdings keinen ganz sicheren Beleg für solche Verwendung anzuführen. Denn die beiden Kupferurnen mit je zwei Klumpen dieses 丹砂 *tan-sha*, zwölf alten Spiegeln usw., die zwischen 1054 und 1056 bei einem Bergrutsch am Heng-shan zum Vorschein gekommen sind (Ku-yüh-t'u-pu 39, 2a/b), brauchen nicht notwendig einer Grabausstattung angehört zu haben, obwohl das nicht unwahrscheinlich ist; und wenn Sün-tze (12, 17b) bei einer solchen von 丹矸 *tan-han* (= 丹砂) spricht, so soll das nach dem Kommentar eine Umschreibung für (rote) Bemalung sein. Doch könnte der Zinnober der japanischen Gräber schließlich auch zum Bemalen, Tätowieren oder Pudern haben dienen sollen. (Vgl. Hou-Han-shu Lieh-ch. 75, 8b: 以丹朱坋身. 如中國之用粉也, San-kuoh-chi, Kap. Wu-chi, Schanghai-Ausg. 30, 7a: 朱丹塗其身體. 如中國用粉也.)

Auch die Perlen, die man so zahlreich darin findet, sind möglicherweise nicht bloß Schmucksachen gewesen. Die Chinesen wenigstens gaben sie — nicht erst während der Han-Zeit (de Groot I, 277), sondern schon früher (vgl. Chuang-tze 9 [26], 3a) — dem Toten aus anderen Gründen (im Munde) mit: entweder weil auch sie ihnen für lebenspendend, weil *yang*-haltig, galten, wie de Groot (l. c.) meint, oder vielleicht auch, wenigstens ursprünglich, einfach als Geld oder Geldeswert zur Wegzehrung, gleich den ganz ebenso beigegebenen Kauri-

Datums sein. Um so wichtiger erscheinen mir dagegen die *tsuchi-ningyō* und *hayato*, jene Bilder von Menschen und Rossen, die, wie oben erwähnt, immer auf dem Hügel oder — seltener, dann aber als Steinfiguren — vor dem Grabeingang stehen, und die (vgl. Gowland 501) als ein charakteristisches Zubehör des Ganggrabes angesehen werden dürfen. Denn sie jedenfalls spiegeln, wenn ich recht vermute, die Anschauung wider, die in China mit der Han-Dynastie maßgebend wurde. Gewiß, gleich anderen Völkern hat auch Japan die urzeitliche Sitte des 殉 *sün* gehabt, und die hätte sich wohl auch selbständig nach dieser Richtung hin entwickeln können. Ist es aber schon bedeutsam, daß es sie erst nach der Bekanntschaft mit China gegen jene Ersatzreservisten eintauschte, so geschah dies obendrein unter Formen, die gar zu deutlich an jene Neuerungen der Han-Zeit erinnern. Als nämlich das Menschenopfer am Grabe abgeschafft worden war, da kam (Gowland 501a) in Yamato als Übergangsstufe zunächst die Gepflogenheit auf, das Gefolge des Toten zwar noch mit ihm in die Grabkammer einzuschließen, aber dann entweichen zu lassen; es mußte fortan nur als sog. *ombō* in eigenen abgesonderten Bezirken wohnen, genau wie dies den Grabwächtern vorgeschrieben war — also jedenfalls auf den Ländereien, die, nach den „Grabstättenhäusern" zu urteilen, auch hier den Mausoleen zugeteilt waren. Da haben wir also gleich drei typische Einrichtungen der Han-Periode beisammen, und es fällt schwer der japanischen Angabe Glauben zu schenken, daß die beiden letzten — Banngebiet mit Wohnhäusern und Grabwächter — schon sehr alt seien. Ist nun diese Nachricht Gowlands zutreffend — und es wäre sehr unrecht daran zu zweifeln —, dann ergibt sich zugleich, daß man die Todgeweihten wenigstens in Yamato nicht rings um den Grabhügel stehend eingrub, wie eine Erzählung des Nihongi (Satow, TASJ. VIII, 328) behaupten will. Diese macht aber schon an und für sich den Eindruck, nicht eine wohlbegründete historische Überlieferung, sondern bloß ein Erklärungsversuch zu sein, und zwar ein Erklärungsversuch, der vielleicht sogar erst durch die *tsuchi-ningyō* angeregt worden ist, wie man dergleichen Bildersagen ja auch anderswo hat. Dann kann aber auch deren Anordnung auf dem Hügel keine Nachahmung dieses angeblichen Vergrabens sein, und ihr Gegensatz zu dem Einschließen lebender Opfer in die Kammer zeugt somit erst recht für die Entlehnung des Brauches aus China. Jedenfalls scheint mir das von den *hayato* gelten zu müssen, die selbst im Stoff jenen chinesischen Figuren entsprechen und der roheren Arbeit nach vielleicht älter als die *tsuchi-ningyō* sind.

Ist dieser Schluß richtig, so hätten wir damit nun auch einen leidlich sicheren Anhalt, die Zeit der Entstehung des japanischen Ganggrabes zu bestimmen: der

muscheln (und vielleicht auch dem Jade), für die ich das unbedingt annehmen möchte. Denn um dies nebenher zu bemerken, vermag ich de Groots Übertragung der *yin-yang*-Anschauungen auf die Urzeit in diesem Falle wie überhaupt nicht zu folgen; sie sind anscheinend noch in den ältesten Teilen des Shu-king nicht herausgebildet, und vollends dem urzeitlichen Menschen liegen solche philosophischen Abstraktionen meines Erachtens gänzlich fern.

terminus a quo würde die erste Han-Periode, aber, da selbst in Japan von der Bekanntschaft mit einer fremden Sitte bis zu ihrer Einführung einige Zeit zu vergehen pflegt, doch wohl erst die Wende unserer Zeitrechnung zu sein. Das stimmt freilich nur sehr notdürftig mit Gowland's anscheinend allgemein gebilligter Datierung überein; denn er möchte den Anfang des Dolmenbaues, wenn auch mit allem Vorbehalt, gern noch in vorchristliche Zeit, vielleicht sogar schon in das 3. Jahrh. v. Chr. setzen (l. c. 509). Er begründet dies in der Hauptsache damit, daß dessen Entwicklung von den einfachsten bis zu den vollendetsten Formen sicherlich 7—800 Jahre gedauert, also, da die Dolmenperiode im 7. Jahrh. zu Ende gegangen sei, mindestens um die Wende unserer Ära eingesetzt haben müsse; da aber die Dolmenzeit vermutlich gleich nach der Einführung des Eisens, das ja so charakteristisch für sie ist, begonnen habe, und diese wahrscheinlich in die Zeit des ersten Verkehrs mit China, d. h. spätestens nach 265 v. Chr. falle, so dürfe jenes Datum eben noch so weit hinaufgerückt werden.

Diese Gründe scheinen mir indessen nicht sehr stichhaltig zu sein. Zwar die obere Grenze mag zutreffen, obschon das Verbot des Dolmenbaues von 646 n. Chr. nicht notwendig so vernichtend für ihn hat sein müssen, wie Gowland annimmt; denn wir haben mehrere Beispiele, daß kaiserliche Edikte auch in Japan nicht wirksamer als in China gewesen sind, z. B. gerade beim 殉 *sün*, das noch 646 untersagt werden mußte (Satow, TASJ. VIII, 381). Allein für die Einführung des Eisens aus China, das die untere Grenze bestimmen soll, kann ich keinerlei Anhaltspunkte finden. Freilich war es schon sehr früh — nicht erst 1000 v. Chr. (wie Gowland 509 nach Legge will), sondern bereits zur Hia-Zeit[1] — in diesem Lande bekannt, aber abgesehen davon, daß seine Verwendung zu Waffen erst in der Zeit der „streitenden Reiche" (ca. 500—250 v. Chr.) begann (Jih-chi-luh 11, 28b f.: 戰國至秦攻爭紛亂. 銅不充用. 故以鐵足之. 鐵銅既難. 求鐵甚易. 故銅兵轉少. 鐵兵轉多..... 考之於史. 自漢以後. 銅器絕少)[2] und erst in der Han-Periode vollständiger durchgeführt war, so ist es durchaus nicht gewiß, daß Japan seine Kenntnis davon durch China gewonnen hat. Im Gegenteil läßt eine Notiz des Hou-Han-shu darauf schließen, daß Korea der Vermittler gewesen ist; denn sie teilt mit, daß Wei, Wo (Japan) und Ma-han Eisen aus dem dortigen Reiche Chen-han (dem späteren Sinra) bezögen, wo es gefördert werde, und es als Tauschmittel gebrauchten (國 [nämlich 韓, spez. 秦 丿, d. h. 辰 丿] 出鐵. 濊倭馬韓並從市之. 凡諸貿易皆以鐵爲貨: Hou-Han-shu, Lieh-chuan 75, 8a. Vgl. Ma Tuan-lin 324, 13a: 國出鐵. 韓濊倭皆從取之. 諸市買皆用鐵如中國用錢). Nachod (I, 135, 4) hat mit Recht dasselbe vermutet.

[1] Eisen und Stahl gehörten damals zu den Abgaben (oder Ausfuhrwaren) der Provinz Liang-chou: Shu-king III, 1, 69.

[2] Vgl. auch Hirth, Anc. Hist. of China 235 f., der auf Grund einer Überlieferung des allerdings etwas apokryphen Yüeh-tsüeh-shu die chinesische Eisenzeit wenigstens für Waffen um 500 v. Chr. beginnen läßt.

Sodann ist mir fraglich, ob man einen chinesisch-japanischen Verkehr schon „wenigstens" (at least) für das 3. Jahrh. v. Chr. annehmen dürfe. Ich vermute, daß Gowland diese Ansicht samt dem eigentümlich genauen Datum aus Aston (Early japanese history, TASJ. XVI, 40, siehe auch Nachod I, 186, 2) geschöpft hat. Dort wird nämlich als „älteste authentische Nachricht von Japan" eine Stelle des Shan-hai-king angeführt, welche heißen soll „The Northern and the Southern Was are subject to the kingdom of Yen", und mitgeteilt, daß Yen bis 265 v. Chr. bestanden habe. Das ist zunächst nicht richtig übersetzt; die Stelle (Shan-hai-king 12, 5a, und danach Kuang-poh-wuh-chi 8, 10a) lautet: 蓋國在鉅燕南倭北倭屬燕, und auch ohne den unmittelbar folgenden ebenso gebauten Satz über Lieh-yang würde man dies wohl übersetzen müssen: „das Reich Kai (Kah? Koh?) liegt im Süden von Kü-yen (siehe darüber Shan-hai-king 13, 1a) und im Norden von Wo; Wo gehört zu Yen." (Der Schluß Astons auf die alte Einteilung Japans in ein nördliches und ein südliches verliert also die Grundlage.) Sodann aber ist das Shan-hai-king mit nichten so authentisch, wie hier angenommen wird, so wenig, wie es als Ganzes das hohe Alter hat, das ihm L. de Rosny (Chan-hai-king S. 2, vgl. auch Nachod I, 187, 1) nach Wylie zubilligt: mit Ausnahme wohl der — gerade hier aber nicht in Betracht kommenden — fünf ersten Bücher, die in der Tat eine leidlich nüchterne Landeskunde etwa der Shang-Periode darzustellen scheinen, ist es vielmehr eine wenn auch sehr interessante Fabelgeographie ungefähr des 3. vorchristl. Jahrhunderts, deren Zuverlässigkeit überdies noch durch den Verdacht starker Interpolierung sehr in Frage gestellt wird. Gerade der in Rede stehende Passus gibt mit der behaupteten Abhängigkeit von Yen (in Nordchina), die sicherlich niemals bestanden hat, eine Probe davon — vorausgesetzt allerdings, daß Wo (oder Wei?) hier überhaupt das eigentliche Japan bedeutet. Das ist nämlich zwar wahrscheinlich, aber nicht sicher; es könnte auch ein kleines Staatswesen auf dem Festlande gemeint sein, wo sich merkwürdig genug — ich weiß allerdings nicht seit wann — dem Shui-king-chu zufolge wirklich ein 倭城 Wo-ch'eng (Wei-ch'eng?), nach der Glosse von Auswanderern aus dem Wo-Lande (倭地 Wo-[Wei-?]-ti) gegründet (also eine Japanerkolonie?), befunden hat, und zwar in der Nachbarschaft von Yen im Liao-Gebiete (高平川水注之. 水出西北平川東流逕倭城北. 蓋倭地人徙之: Shui-king-chu 14, 24a). Jedenfalls aber zeigt jene Stelle, daß man zur Zeit ihrer Niederschrift höchstens eine dämmernde Ahnung von der Existenz eines Reiches Wo irgendwo im Osten hatte, und die liegt ja vielleicht auch dem Suchen nach den „Seligen Inseln", das Shi-huang-ti so eifrig betrieb, und der Kolonistenfahrt von 219 v. Chr. zugrunde, die möglicherweise aber nicht einmal Japan selbst im Auge gehabt hat. Und so ergibt sich, daß von einem chinesisch-japanischen Verkehr, der eine so durchgreifende Neuerung wie die Eisen- und Ganggräberzeit vermittelt hätte, in dieser Epoche doch wohl nicht die Rede sein kann.

Aber ich glaube, die untere Grenze der Ganggräberzeit darf nicht einmal in der Han-Periode gesucht werden. Ich stütze mich dabei nicht auf Material und Charakter der Grabfunde, obschon sie mit allem übrigen zusammen doch auch zu dem besonderen Ton des Bildes beitragen. Aber die Glasgegenstände, die hier angeführt werden könnten, kommen, wenn auch jeweilig in großer Anzahl, doch anscheinend nur sporadisch vor, und was den Gebrauch der Drehscheibe anbelangt, so ist zwar die japanische Überlieferung von ihrer späten Einführung meines Bedünkens immerhin beachtenswert, läßt aber bei dem jetzigen Stand der Sache keine bestimmten Schlüsse zu[1]. Dafür bin ich in der Lage, zwei chinesische Zeugnisse anzuführen, die meines Erachtens von äußerster Wichtigkeit sind, deren Bedeutung man aber bisher übersehen zu haben scheint — vielleicht wieder, weil man sich über das Wesen des *kuoh* nicht klar war. Denn dies ist allerdings das Ausschlaggebende dabei.

Die betreffenden Stellen finden sich im San-kuoh-chi, Kap. Wei-chi, 30, 7a der Schanghai-Ausgabe, und Sui-shu 81, 11a. Die erste sagt von den Japanern (倭人 Wo-jen): 其死有棺無槨. 封土作冢. „Beim Tode haben sie einen Sarg, aber kein *kuoh*, und man schüttet Erde zu einem Grabhügel auf"; im Suishu aber heißt es von ihnen: 死者斂以棺槨 „die Toten werden mit Sarg und *kuoh* bestattet".

Sollte das nun nicht entscheidend für die ganze Zeitfrage sein? Die Antwort hängt davon ab, ob man diesen Werken durchaus vertrauen darf. Und da ist mir allerdings nicht unbekannt, daß Nachod (I, 88, vgl. 187) den chinesischen Berichten über Japan recht skeptisch gegenübersteht; sie seien so „reichlich durchsetzt von höchst zweifelhaften Angaben, ja offenkundigen Falschheiten", daß sie kein unbeschränktes Zutrauen verdienten, und speziell dem Hou-Han-shu wirft er „Unkenntnis in den einfachsten Dingen" vor. Aber soweit ich als Nicht-Japanologe hier mitsprechen darf, meine ich doch, daß er hierin zu hart urteilt. Oder sollte es andere authentische Nachrichten geben, woran die Richtigkeit jener altchinesischen geprüft werden könnte? Wie mir scheint, lassen sich doch nicht einmal die Ergebnisse der Ausgrabungen mit voller Sicherheit dazu verwenden, weil ihre Datierung doch wohl noch relativ ist. Wenn also unter den verschiedenen zutreffenden und von guter Information oder Beobachtung zeugenden Nachrichten z. B. auch gesagt wird, daß sich alle männlichen Japaner tätowieren, und daß es weder Ochsen noch Pferde gibt, so kann das meines Erachtens um so weniger verworfen werden, als das Tätowieren noch jetzt dort vorkommt, und als das Wort für Pferd, wenigstens nach Astons beachtenswerter Annahme (TASJ. XVI, 54, Anm. 19), ein chinesisches Lehnwort ist. Es liegt mir natürlich fern zu behaupten,

[1] Aus der Form der Grabgefäße, die mitunter chinesischen ähnlich sind (so die 豆 Schalen), läßt sich wohl nichts entnehmen, da sie vermutlich auf Korea hinweist. Besonders aufgefallen ist mir indessen das angebliche Trinkwassergefäß Fig. 381, S. 496 bei Gowland wegen seiner außerordentlichen Ähnlichkeit mit der gewöhnlichen chinesischen — Bettflasche (die schon für die Han-Zeit beglaubigt ist; vgl. Laufer, Chin. Pottery of the Han Dynasty S. 117/18 und Taf. XXVI).

die chinesischen Berichte seien ganz fehlerlos — wo könnte man das überhaupt von solchen sagen? —, und das ist ja leider eine Tatsache, daß fast jeder spätere den oder die vorhergehenden ausschreibt, unbekümmert darum, ob seine Angaben für die Gegenwart auch noch passen; aber das berührt wenigstens ihre Richtigkeit nicht, und ich meine, wir müssen diese Schilderungen — meinetwegen in Ermangelung eines Bessern — als richtig hinnehmen, wenn sie nicht der gesunden Vernunft oder anderswoher bekannten unanfechtbaren Tatsachen widersprechen, und dürfen uns bei der notorischen Sachlichkeit der chinesischen Annalisten auch darauf verlassen, daß sie im ganzen richtig sind. Jedenfalls glaube ich dies für die obigen Stellen annehmen zu dürfen, besonders weil sie eine Frage betreffen, die dem Chinesen immer im Vordergrund des Interesses steht, und, was noch schwerer ins Gewicht fällt, weil die Angabe des Wei-chi als etwas Neues mitten in einer Mosaik aus dem Hou-Han-shu steckt und das Sui-shu mit der seinigen wieder in offenen Gegensatz zu jenem tritt. Ich bin also geneigt zu behaupten, daß die Ganggräber nach 265 oder 280 und vor 581 n. Chr. in Japan eingeführt worden sind, und ich wage das auch ohne die zwischen jenen zwei Werken liegenden Annalen befragt zu haben, die mir nicht zu Gebote stehen[1]. Denn auch wenn sie etwas hier in Betracht Kommendes enthalten, was nicht der Fall zu sein scheint, so glaube ich doch nicht, daß es die so unzweideutig formulierte Mitteilung des Wei-chi zu entkräften vermöchte. Diese wird übrigens bei dem engen Zusammenhang zwischen Ganggräbern und *tsuchi-ningyō* vielleicht noch durch die andere desselben Werkes (l. c. 30, 7 b) gestützt, daß der Kaiserin Himeko 247 n. Chr. über hundert (nicht tausend, wie Aston l. c. 59 und nach ihm Gowland l. c. 50 angeben) Diener und

[1] Inzwischen habe ich von diesen außer dem Sung-shu und Wei-shu — die nichts Einschlägiges zu enthalten scheinen — noch das Tsin-shu vergleichen können und gefunden, daß es in den betreffenden Angaben so gut wie wörtlich mit dem San-kuoh-chi übereinstimmt (死有棺無槨. 封土爲冢 Tsin-shu 97 [Lieh-ch. 67], 4 a). Das macht ja zunächst kopfscheu und läßt an das oben erwähnte sklavische Ausschreiben denken, zumal das Werk erst lange nach der Tsin-Zeit, unter den T'ang (Wylie, Notes, Neudr. S. 18), verfaßt ist. Aber man tut ihm doch vielleicht Unrecht damit. Schon daß es nach 18 älteren Quellen zusammengestellt ist, deutet doch auf ein Streben nach wissenschaftlicher Genauigkeit und spricht für kritische Sichtung, Scheidung des noch Zutreffenden vom nicht mehr Gültigen; und so findet man denn in der Tat, daß es mitunter wesentliche Abweichungen von seinen Vorgängern hat. Man vergleiche die folgende Zusammenstellung, die eine vollständige und offenbar zutreffende Entwicklungsreihe vor Augen führt:

Hou-Han-shu, Lieh-ch. 75, 8 b: 或以骨爲鏃 „zuweilen machen sie die Pfeilspitzen aus Knochen";

San-kuoh-chi, Wei-chi 30, 7 a: (竹箭) 或鐵鏃. 或骨鏃 „(die Bambuspfeile) haben teils eiserne, teils knöcherne Pfeilspitzen";

Tsin-shu 97, 4 a: 以鐵爲鏃 „die Pfeilspitzen machen sie aus Eisen".

Das berechtigt meines Erachtens doch zu dem Schluß, daß das Tsin-shu ganz wie das San-kuoh-chi die Zustände seiner Epoche geschildert hat, und man wird daraufhin vielleicht für die in Rede stehenden Angaben ein Gleiches annehmen dürfen. Dann würde also die untere Grenze für die Einführung der Ganggräber sogar bis 419 n. Chr. hinaufgerückt werden müssen.

Dienerinnen ins Grab hätten folgen müssen (徇葬者奴婢百餘人). Gowland läßt es zwar offen, ob hier nicht ein Rückfall in die alte Sitte vorliege, da diese ja mehr als zweihundert Jahre zuvor abgeschafft worden sei, aber nach dem oben darüber Gesagten glaube ich das außer acht lassen zu dürfen[1].

Hac habui quae dicerem. Die Folgerungen daraus zu ziehen, wenn man mir beistimmen sollte, muß ich Berufeneren überlassen. Aber mir scheint, daß, wenn sich meine Darlegung bestätigt, hier nicht bloß ein fester Punkt gegeben ist, wo die japanische Archäologie den Hebel einsetzen kann, sondern daß auch für die Kulturgeschichte manch Wichtiges gewonnen ist; denn, um nur eines herauszuheben, Veränderungen in der Bestattungsform pflegen auch einen Wandel in der religiösen Anschauung zu bezeichnen.

[1] Eine willkommene Bestätigung und Ergänzung scheint mir die im vorstehenden entwickelte Hypothese von der chinesischen Herkunft des japanischen Ganggrabes nunmehr durch die inzwischen veröffentlichten Ergebnisse von Chavannes' archäologischer Reise in Nordchina („Des monuments de l'ancien royaume coréen de Kao-keou-li: T'oung-pao, 2. Ser. IX, 236—63; seine Mission archéologique dans la Chine septentrionale steht mir leider nicht zu Gebote) zu erfahren, obwohl sich die Sache auf den ersten Blick eher gegenteilig ansieht. Er hat nämlich dort, auf dem Boden des alten koreanischen Reiches Kao-kou-li, bei T'ung-kou (wie später ebenso Baelz bei Wen-san: T'oung-pao, 2. Ser. XII, 88 ff.), mächtige Grabbauten von ausgesprochenem Ganggräbertypus gefunden: abgeplattete steinerne Stufenpyramiden und einfache (zum Teil pyramidenförmige) Erdhügel mit anscheinend nord-südlich gerichtetem Gang und einer oder zwei Kammern, die öfters richtige „Dolmen" aus vier unbehauenen Felsplatten sind (siehe seine Abbildungen 10 und 16) — aus welch letzterer Tatsache er denn mit Recht den Schluß zieht, daß die koreanischen Dolmen überhaupt nur dies Kernwerk eines sonst verfallenen Grabhügels darstellen.

Hier hätten wir also in jeder Hinsicht das genaue Gegenstück zu den japanischen „Dolmen", ja es wäre sogar möglich, daß die bisher als Eigentümlichkeit Japans betrachteten „Zwillingsberge" in dem hier verschiedentlich beobachteten Hintereinander von Stufenbau und Erdhügel vorgebildet wären; und die Ähnlichkeit bleibt auch bestehen, wenn die Kammern, wie Chavannes neuerdings annimmt (T'oung-pao XII, 90 f.), nicht Grabkammern, sondern Grabtempel in der Art des chinesischen von Hiao-t'ang-shan sein sollten. Man könnte darum geneigt sein, als Stammland des Typus daraufhin Korea anzusprechen. Allein die starke Abhängigkeit dieses ohnehin so unschöpferischen Landes von der chinesischen Kultur erweckt doch sogleich den Verdacht, daß es auch hier wieder nur ein Entlehner gewesen sei. Und in der Tat finden wir, wie Chavannes (l. c. IX, 247, Anm. 2) nach Autopsie feststellt, die ausgesprochenste Parallele zu diesen Grabmälern in dem sog. „Grabe des Shao-hao" bei K'üh-fou-hien in Shantung, einer abgeplatteten Steinpyramide mit begleitendem Erdhügel dahinter (vgl. auch Legge, SBE XXVII, 283, Anm. 2; einige Einzelheiten darüber: T'ung-kien-kang-muh 1, 23 b). Ich glaube daher nicht allzu unvorsichtig zu sein, wenn ich sie aus China herleite, und damit wäre denn zugleich vielleicht auch der Weg bezeichnet, auf dem das Ganggrab in Japan eingewandert ist.

Leider geben sie über die Zeit dieser präsumptiven Einwanderung keinen sicheren Aufschluß. Eines davon ist 414 n. Chr. datiert, und Chavannes möchte darum, auf der Gleichheit des Stiles fußend, auch den übrigen dasselbe Alter zuerkennen; aber das scheint mir doch ein wenig gewagt. Immerhin wird man sie vielleicht in nachchristliche Zeit setzen dürfen, weil da erst die stärkere Sinisierung von Kao-kou-li begonnen zu haben scheint (Einführung der chinesischen Schrift um 53 n. Chr.: Courant, Bibliogr. Cor. I, LXIX). In den mir zugänglichen chinesischen Quellen habe ich vergeblich nach Auskunft über sie gesucht.

ZUR GESCHICHTE DER SEIDENWEBEREI IN OSTASIEN. Von CURT GLASER.

Die große „Kunstgeschichte der Seidenweberei“[1], die Otto v. Falke als Textwerk zu Julius Lessings Publikation der Gewebesammlung des königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin veröffentlicht hat, bietet auch für das Gebiet der ostasiatischen Kunst ein so beachtenswertes Material, daß sich eine eingehende Stellungnahme in dieser Zeitschrift rechtfertigt. Falke leitet das Kapitel über die chinesischen Seidenstoffe mit der Bemerkung ein, für eine übersichtliche Darstellung der Seidenweberei in Ostasien seien noch keine ausreichenden Grundlagen vorhanden, und dieser Satz muß leider unterschrieben werden, wir sagen leider, weil ein recht vielseitiges Material vorhanden ist, das wohl eine Darstellung der Hauptmuster und ihrer Abwandlungen gestatten würde, wenn die Forschung an Ort und Stelle sich ernstlich des Gegenstandes angenommen hätte. An Versuchen hat es in den letzten Jahren nicht ganz gefehlt. Aber was in den allgemeinen Kunstgeschichten[2]) geboten wurde, erhebt sich nicht über Andeutungen ziemlich vager Art, und die ernstlichen Bemühungen Moriz Dregers[3] um die Deutung einzelner Mustertypen blieben immer isoliert und gingen nicht von den Voraussetzungen der ostasiatischen Kunst als eines geschlossenen Ganzen aus. Auch Falke verzichtet von vornherein darauf, eine Geschichte der Seidenweberei in ihrem Ursprungslande zu schreiben, und beschränkt sich, die „Seidenkunst Ostasiens nur soweit in Betracht zu ziehen, als sie nehmend oder gebend mit dem Westen in Wechselwirkung getreten ist“.

Die Resultate, die auf Grund sorgfältiger Vergleichungen erzielt werden, sind eindeutig klar und können mit wenigen Worten umschrieben werden. Von den Stoffen des 7. und 8. Jahrhunderts gehen die Kreis- und Rankenmuster auf westlichen Einfluß zurück. Die Rautenmuster können genuin sein, weisen aber so enge Beziehungen zu ursprünglich griechischen Gewebetypen auf, daß auch für sie eine Anregung aus dem Westen nicht auszuschließen ist. Umgekehrt sind die einseitig bewegten Schrägranken der mittelalterlichen Stoffe ursprünglich chinesisches Eigentum und werden im Westen übernommen. Das ebenfalls in dieser Zeit aus China nach Westen wandernde Spitzovalschema wird in seinem Ursprung vermutungsweise

[1] Verlag von Ernst Wasmuth. Berlin 1913. 2 Bände.

[2] Vgl. die betr. Kapitel in der Histoire de l'Art du Japan, 1900, in Münsterbergs japanischer und chinesischer Kunstgeschichte, Kümmels Kunstgewerbe in Japan.

[3] Moriz Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Wien 1904; Ostasiatisches in der spätantiken Weberei, Kunst und Kunsthandwerk. Wien 1905, VIII, S. 84; und Ostasiatische Gewebe im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in der gleichen Zeitschrift, VIII, S. 625; endlich Westöstliches in der Textilkunst, IX, S. 186.

auf Byzanz zurückgeführt. Die überzeugende und ruhig sachliche Darstellung dieser Beziehungen, mit der die Fragen der etwas aufgeregten Diskussion, die bisher um sie geführt wurde, ein für allemal entrückt werden, macht die Hauptbedeutung dieser Kapitel des Falkeschen Werkes aus. Auch die ostasiatische Kunstgeschichte kann die Resultate im allgemeinen hinnehmen, um sie in ihrem Sinne zu verwerten. Allerdings wird sie sich nicht bei ihnen beruhigen dürfen, da die Beschränkung auf die Beziehungen zur europäischen Kunst für sie nicht bindend sein kann. Ihr bleibt die Aufgabe, die Mustertypen, die Falke gedeutet und auf ihre Ursprünge zurückgeführt hat, einzuordnen in das gesamte Material der ostasiatischen Seidenweberei.

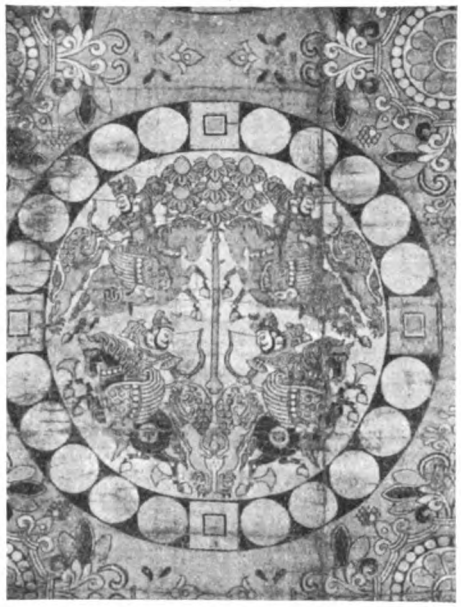


Abb. 1. Shitennō-Stoff, Hōryūji.

Daß diese Aufgabe nur durch spezielle Studien an Ort und Stelle in ihrem ganzen Umfange zu lösen ist, wurde schon eingangs bemerkt, aber eine Aufstellung wenigstens der Haupttypen und eine Analyse ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung muß sich auch auf Grund des publizierten Materials ermöglichen lassen, und ein Versuch in dieser Richtung soll hier unternommen werden.

1. Kreismuster.

Diese Muster werden vorangestellt, weil sie die zumeist diskutierten Typen einschließen, von denen auch Falke ausgeht, nämlich:

a) Die Nachahmungen vorderasiatischer Figurenstoffe. Das Hauptstück der Gattung ist der sogenannte Shitennōstoff des Hōryūji, der jetzt im Naramuseum ausgestellt ist (Abb. 1)[1]. Ob der Name dem Tempelbanner des Kaisers Shōmu nachträglich gegeben wurde, mag hier außer Frage bleiben. Daß bereits ursprünglich das Motiv des sassanidischen Königs als Löwenjäger im Sinne des buddhistischen Kultus umgedeutet wurde, ist keineswegs ausgeschlossen. Die Diskussion über das Stück kann nach Falkes erschöpfender Analyse für erledigt gelten. Nur der Kuriosität halber mag hier daran erinnert sein, daß noch im Jahre 1904 ein Forscher von dem Range Wickhoffs die Datierung des Stoffes unter Hinweis auf eine läppische Geschichte von dem Hereinfall

[1] Eine gute Abbildung des viel reproduzierten Stückes in „Japanese Temples", Tokyo, Shimbi Shōin 1910, Tafel 203. Das Werk wird in der Folge als J. T. zitiert.

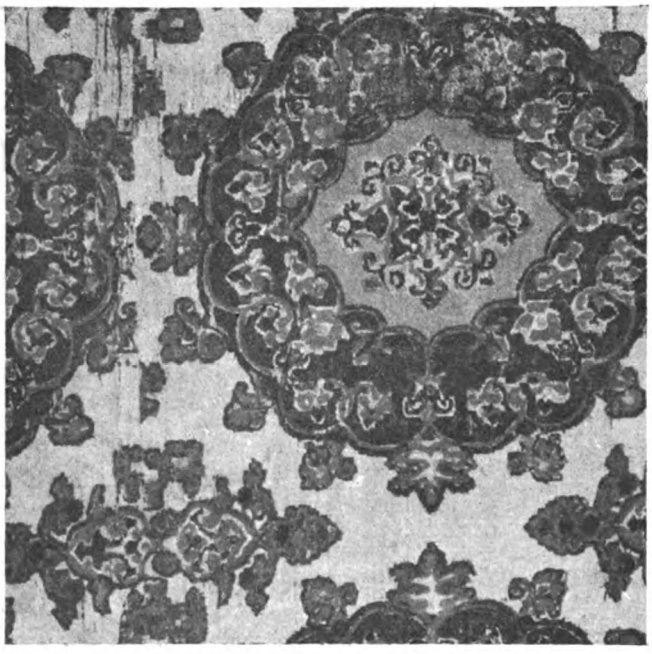


Abb. 2. Kreisrosette und Zwickelstern, Brokat, Shōsōin.

eines Sammlers anzweifeln konnte, indem er den Denkmälern ostasiatischer Kunst überhaupt jeden dokumentarischen Wert absprechen zu sollen meinte[1]. In der Sache allerdings behielt er recht, insofern Dreger irrte, wenn er gewisse Elemente wie den scheibenbelegten Kreis als spezifisch chinesisch ansprach[2] und sein Vorkommen in Vorderasien auf östliche Einflüsse zurückführen wollte[3]. Mit seinen verschiedenen Verwandten, wie dem Reiterstoff des Shōsōin[4] und dem anderen in Färbetechnik, den der Hōryūji besitzt[5], dem Hahnenstoff in Nara[6], dem Löwenstoff des Hōryūji[7] und Resten im Museum von Tōkyo[8] ist der Brokat der Shitennō-Hata in allen wesentlichen Zügen auf westliche Vorbilder zurückzuführen.

So wichtig diese Stoffe aber für die Frage der Beziehungen Chinas und Vorderasiens sind, eine so geringe Rolle spielen sie innerhalb der chinesischen Kunst selbst. Es bleibt bei einer kleinen Zahl erhaltener Fragmente. Forscht man aber weiter nach ähnlichen Mustern innerhalb der großen Reihe in Malerei dargestellter Stoffe auf

[1] Kunstgeschichtliche Anzeigen. Innsbruck 1904. I, S. 120.

[2] Von Falke I, 89 als typisch persisches Ornament nachgewiesen. Richtig ist, daß das Motiv in der ostasiatischen Weberei der Tangzeit besonders häufig ist. Die kleine Auswahl alter Muster des Naganari Kodama (Shinsen Kodai-moyo Kagami) enthält allein 12 Beispiele.

[3] Bei Falke ist die Abbildung (Nr. 100) eines in Malerei wiedergegebenen Entenstoffes aus Kyzil mit einem schlagend ähnlichen persischen Stoff im Vatikan zusammengestellt, der das in Persien häufige Motiv aufweist. Das nahezu ausschließliche Vorkommen der scheibenbelegten Kreise auf den chinesischen Stoffen der Gattung spricht auch an sich schon dafür, daß es sich um Nachahmung einer bestimmten ausländischen Stoffart handelt, da selbständige Erfindung verschiedenartige Lösungen zu zeitigen pflegt.

[4] Gute farbige Aufnahme in Bijutsu Shūyei, Tokyo, Shimbi Shōin I, 1.

[5] Angeblich von einem Kissen des Shōtoku Taishi. Abbildung in dem oben zitierten Shinsen Kodai-moyo und bei Falke, Nr. 111.

[6] Abbildungen an den gleichen Stellen.

[7] Abgebildet in der Kokka, Tokyo, Heft 57. Die Zeitschrift wird in der Folge als K. zitiert.

[8] Zwei kleine Reste abgebildet in Nihon Seikwa V, 22. Das Werk wird in der Folge als N. S. zitiert.

ostasiatischen Bildern und Skulpturen, so bleibt alle Mühe vergebens. Figurale Stoffe der beschriebenen Art können nur ausnahmsweise verfertigt und verwendet worden sein. Dagegen findet sich in großer Häufigkeit ein verwandtes Motiv, das wir als

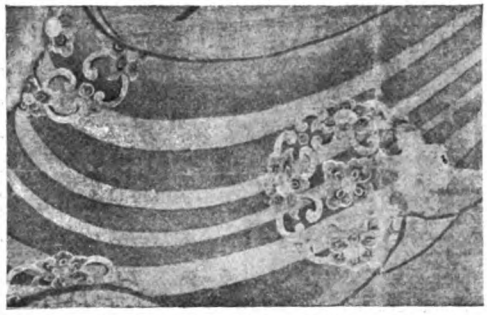


Abb. 3. Kreismuster. Soda. Rikku. Koyasan.

b) Kreisrosette und Zwickelstern bezeichnen wollen. Den Typus repräsentiert unter den erhaltenen Seidenstoffen am vollkommensten der Bezug einer der zwei berühmten Armstützen des Shōsōin (Abb. 2)[1]. Kreis wie Stern setzt sich aus antikisierenden Palmettenmotiven zusammen. Auf ihre Herkunft und Abwandlung einzugehen, würde hier zu weit führen, da keine allgemeine ornamentgeschichtliche Studie beabsichtigt ist.

Dieses Muster ist im 8. Jahrhundert in Ostasien offenbar außerordentlich beliebt gewesen. Es hat innerhalb der buddhistischen Kunst sogar anscheinend nahezu die Alleinherrschaft besessen[2]. Als Zeugnis könnten zahlreiche Denkmäler angeführt werden, und zwar neben Brokaten[3], einem Wollteppich[4] und dem Dekor anderer kunstgewerblicher Gegenstände in der Sammlung des Shōsōin, hauptsächlich die bemalten Skulpturen der Narazeit wie der Tempelhüter des Sangatsudō im Tōdaiji[5] und die bekannten 18 Figuren aus dem Kōfukuji, die jetzt im Kyōto-Museum stehen[6].

Die Ableitung des Musters aus den westlichen Kunstzentren läßt sich, wie es scheint, nicht ebenso eindeutig durch Beispiele belegen wie die der figuralen Kreismusterstoffe. Aber das System als solches ist so sehr analog dem der zuerst beschriebenen Gewebe, daß es nicht des Hinweises auf die antikisierende Form der Einzelmotive des Shōsōinstoffes und seiner Verwandten bedarf. Abwandlungen der verschiedensten Art hat das Muster im Osten sicherlich erfahren. Westliche Vorbilder oder zumindest die Anregung zu seiner Entstehung sind aber unbedingt vorauszusetzen, erstens wegen der fundamentalen Verwandtschaft mit der Gruppe der Reiterstoffe und zweitens wegen des vollkommen unchinesischen tektonischen Charakters der in der Korrespondenz von Rosette und Zwickelstern streng gebundenen Musterung.

[1] Abbildung in Tōyei Shukō, Tokyo, Shimbi Shōin 1910. Tafel 89—91. Das Werk wird in der Folge als T. S. zitiert.

[2] Wir zählen zu dieser Gattung auch die durch gegenseitige Abschleifung entstandenen, dicht gestellten vierzackigen Sterne, die sich, in nahezu geradliniger Begrenzung, der Form schräg orientierter Quadrate nähern.

[3] T. S. 35, 36, 166.

[4] T. S. 102.

[5] J. T. 225, deutlicher die restaurierte Bemalung K 28.

[6] Z. B. der Shakatsura, N. S. III, 15; vgl. auch J. T. 235 und O. Z. II, 203. Von den geringen Resten der Malerei der frühen Tangzeit sei hier das gestickte Gemälde des Kwanjuji angeführt mit einem Thronbehang aus einem Stoff der beschriebenen Gattung. Abb. J. T. 217 und K. 258, wo allerdings die Datierung angezweifelt wird, aber ohne einleuchtende Begründung.

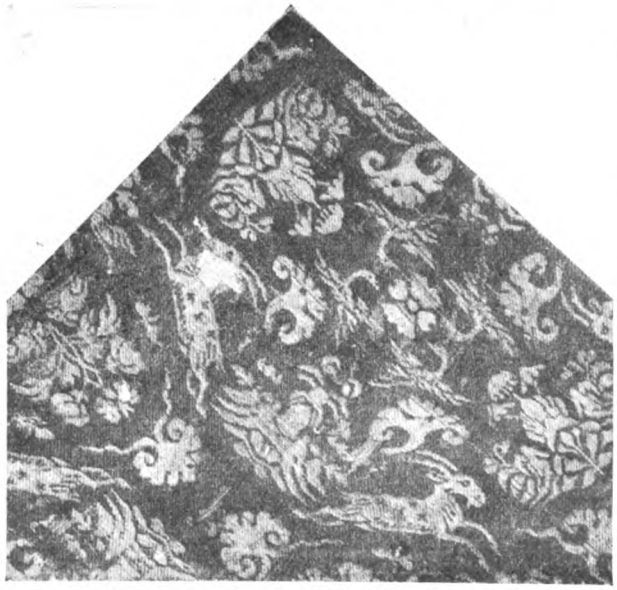


Abb. 4. Kreismuster, Brokat. Shōsōin.

Eine andere Frage ist es, ob der Kreis als Motiv der Flächenornamentik überhaupt auf westliche Anregung zurückzuführen ist. Denn abgesehen von der soeben beschriebenen komplizierteren und durch den Zwickelstern tektonisch gebundenen Musterform, die nach dem 8. Jahrhundert verschwindet, kennt die ostasiatische Weberei als ein sehr beliebtes und über weite Zeiträume verbreitetes Motiv auch

c) den Kreis allein.

Regelmäßig wiederkehrende, aber ohne Bindung frei in der Fläche stehende ornamentale Kreisscheiben sind bekannt von Gewändern bemalter Statuen der Kamakurazeit wie der wundervollen Kala und dem Brahma, beide im Akishinodera[1] und den Niō des Jōkei im Kōfukuji[2]. Besonders häufig ist das Muster aber in der Malerei. Es sei hier aus der buddhistischen Kunst nur auf einzelne Figuren des großen, dem Eshin zugeschriebenen Triptychons vom Kōyasan[3] hingewiesen. Für das Zeremonialkleid des Hofes bleibt das Muster offenbar lange in Geltung, wie sein Vorkommen auf zahlreichen Emakimonos lehrt. Es sei hier das Sumiyoshimonogotari[4] und das Hōnen Shōnin Eden[5] genannt.

Die Frage, die eine stilgeschichtliche Untersuchung zu stellen hat, lautet: Ist das einfache Kreismuster eine Rückbildung der ursprünglich reicheren Form von Rosette und Stern, oder ist es ein selbständiger Typus, und ist dieser in China genuin entstanden? Die Beantwortung dieser Fragen bereitet nicht geringe Schwierigkeit. Eine Rosette, die in der Folge der Godai Rikku des Kōyasan vorkommt (Abb. 3)[6], geht unmittelbar aus den für die Narazeit typischen Musterformen hervor. Die relativ frühe Datierung der Bilder könnte zu der Annahme führen, daß hier eine erste Stufe der

[1] Selected Relics of Japanese Art II, 5 und VI, 20 (in der Folge zitiert als S. R.) und K. 36.
[2] S. R. XIII, 12 und N. S. I, 68 und II, 40.
[3] Vgl. J. T. 320 und K. 82.
[4] K. 272.
[5] N. S. III, 91.
[6] J. T. 293. Ähnlich in den Motiven übrigens auch die Stoffmuster der angeführten Skulpturen aus der Kamakurazeit. Zur Deutung ist deren Zusammenhang mit den Werken der Narazeit in Rücksicht zu ziehen. Vgl. den Aufsatz des Verfassers, O. Z. IV, S.80.

Abb. 5. Kreisform auf geometrischem Mustergrund. Deva. Tōji.

Umwandlung des gebundenen in das freie Kreismuster vorliege. Andererseits kennt man aber aus noch bedeutend früherer Zeit einfache Kreismuster ohne jede Andeutung westlicher Ornamentformen in den Wandmalereien des Kondō im Hōryūji.[1] Und ein Gemälde wie das traditionell dem Chang Ssŭ-kung (Chōshikyō) zugeschriebene Bild mit Amida, Kwannon und Seishi in der Sammlung des verstorbenen Marquis Inouye[2], das besonders reich ist an Kreismusterstoffen, zeigt neben rein ornamentalen Rankenkreisen freier aus Blüten geordnete und endlich ein nur unvollkommen zum Kreis geschlossenes Pflanzenmotiv, das noch an reine Streumuster, wie sie aus dem Shōsōin bekannt sind[3], erinnert. Haben wir in dieser Reihenfolge einen Entwicklungsprozeß zu sehen und uns vorzustellen, daß ursprünglich frei umgrenzte Motive sich der Kreisform nachträglich einfügen, so könnte dieser Vorgang als Argument für den westlichen Ursprung des Kreismusters genommen werden.

Besonders ein Brokatrest des Shōsōin (Abb. 4)[4], der allerdings eigentlich der vorigen Gruppe angehört, läßt sich für diese Theorie anführen. Laufende Steinböcke, fliegende Schwäne, Pflanzen- und Wolkenmotive ordnen sich in freier Gruppierung, ohne rahmende Linien zu Kreisen und den entsprechenden Zwickelfüllungen. Es sind die ursprünglich ungebundenen Elemente ostasiatischer Gewebemusterung, die wir in der Folge noch kennen lernen werden, und die sich hier einem ihnen offenbar fremden tektonischen Zwange fügen.

Kommen wir auf unsere Fragen zurück, so müssen wir sie nach den gegebenen Argumenten dahin beantworten, daß ungeachtet des Vorkommens einer geometrischen Kreisform in dem altchinesischen Ornament die zur Rundscheibe organisierten Pflanzen- und Rankenmotive, wie sie für die beschriebenen Stoffe charakteristisch sind, doch erst aus der Einführung der westlichen Kreismustergewebe zu erklären sind. Aus der prinzipiell verschiedenen Dekorierung der Typen chinesischer Rundspiegel, wie sie in der Sammlung des Shōsōin erhalten sind, ließen sich wesentliche Stützen dieser These herleiten, da auch dort die streng tektonische Fassung des Ornaments in der gegebenen Kreisform den Sonderfall darstellt, der nicht nur in der antikisierenden Ranke die Herkunft aus dem Westen verrät.

Die Stoffe mit frei in die Fläche gestellten Rundmotiven entsprechen dem chinesischen Geschmack für ungebundene Streumuster, wie wir sie in der Folge

[1] S. R. XV, 5.
[2] K. 249.
[3] T. S. 104—106.
[4] T. S. 98.

Abb. 6. Kreisform in Rautenfassung und geometrisches Muster überschnittener Kreise. Tenadipriester. Ichijōji.

noch kennen lernen werden. Es gibt Fälle, die darauf hinweisen, daß sie aus diesen sogar entstanden sein könnten. Die Organisierung des ursprünglich frei begrenzten Motivs zur regelmäßigen Kreisform möchten wir aber westlichem Einfluß zuschreiben, zumal die sicher aus dem Westen stammenden Kreismuster der figuralen Stoffe und der mit dem Zwickelstern kombinierten Rosette als zeitlich vorangehend erwiesen sind.

Von der strengen Bindung, die den typisch romanischen Stoffen des frühen Mittelalters in Europa das charakteristische Gepräge gibt, entfernt sich das neue Kreisschema des Ostens, das in der Folge zu einem der beliebtesten Muster wird, immer mehr. Besonders gern wird der Kreis als Durchbrechung der Gleichform eines kleinfigurig geometrischen Grundmusters benutzt. So entsteht

d) die Kreisform auf geometrischem Mustergrund, die aus buddhistischen Gemälden der späten Heianzeit und besonders der Kamakuraperiode hinreichend bekannt ist. Als schöne und charakteristische Beispiele seien der Shaka des Jingoji[1], der Yama-deva des Kanchi-in[2], die 12 Deva des Tōji (Abb. 5)[3] und der in Prachtgewändern thronende Kwannon, von dem der Daitokuji das schönste Exemplar besitzt[4], hier angeführt. Für das Nachwirken der alten Mustertypen noch im Zeremonialgewande der Neuzeit sei auf ein Bild des Kōrin in der Sammlung des Herrn Kyōhei Umakoshi[5] verwiesen, auf dem ein Stoff mit Kreisformen auf leerem und ein anderer mit solchen auf durchgemustertem Grunde dargestellt ist.

Im Gegensatz zu der an sich unorganischen Verbindung zweier ursprünglich einander fremder Mustertypen, die gleichsam übereinander gelagert werden, bildet sich aus dem gleichen Bedürfnis der Füllung des leeren Grundes zwischen den frei in die Fläche stellten Rundscheiben

e) die Kreisform in Rautenfassung.

Dreger hatte in seinem Gewebewerk auf Tafel 23 einen Stoff des Guimetmuseums veröffentlicht, den er als spätantiken Batik bezeichnete, und der ihm den zweiten heftigen Angriff von seiten Wickhoffs eintrug. Wickhoff bezeichnete das Stück als holländischen Zitz des 18. Jahrhunderts. In seiner Rechtfertigungsschrift stellt Dreger den Stoff sehr richtig zusammen mit dem Stuhlbehang auf einem der Höllen-

[1] J. T. 355, K. 242.
[2] J. T. 352, K. 133.
[3] J. T. 358—60.
[4] J. T. 497, K. 179. Traditionell dem Wu Tao-tzŭ zugeschrieben, so in dem Katalog des Sōami. Von der heutigen japanischen Kritik in die späte Sungzeit versetzt.
[5] K. 145.

fürstenbilder des Lu Hsin-chung im Daitokuji[1]. Wir wollen von dem Stoff des Guimetmuseums, für dessen Datierung und Lokalisierung ein fester Anhalt fehlt, hier absehen, können aber den Mustertypus weit höher hinauf verfolgen als bis in die Yüanzeit.

Der schöne Yama-deva bei Herrn Hara[2] trägt ein Gewand mit Rosetten, in deren Zwischenräume kleine Streublüten so verteilt sind, daß ihre Verbindungen ein Netz von Quadraten ergeben. Dieses Netz, das wir als Rautensystem bezeichnen, weil es in den bildlichen Wiedergaben regelmäßig so aufgenommen ist, daß seine Linien in Schrägrichtung verlaufen, ist auf einem Gewande, das in der Rakanserie des Raikōji[3] vorkommt, aus der virtuellen Existenz in die Realität übersetzt. Der alte Zwickelstern ist in neuer Form wieder erstanden, aber so, daß die vier Schenkel der Kreuzform zur Hauptsache werden und sich zu durchlaufenden Linien verbinden. Auf einem Stoffe des Tendaipriesters im Ichijōji (Abb. 6)[4] ist das ganze System zu einem fortlaufenden Wolkenmotiv geworden, wie es dann in reichster Ausbildung auf der Throndecke des Daitokokushi im Daitokuji[5] wiederkehrt.

Abb. 7. Weinrankenmuster, Brokat. Museum Tōkyo.

Eine andere nicht minder folgenreiche Weiterentwicklung des gleichen Grundprinzips bedeutet das auf Papier gemalte Stoffmuster des Hoke-kyō bei Herrn Riichi Uyeno, auf das ein Sutratext geschrieben ist[6]. Hier wird der Zwischenraum zwischen den Kreisscheiben mit einem prachtvoll gezeichneten stilisierten Rankenwerk gefüllt. Von Bildern kennen wir einen entsprechenden Stoff in dem Gewande des Ono no Tōfu, einem Kakemono im Besitze des Kaiserlichen Hauses[7]. Auch in der großen Rakanserie des Zenrinji[8] kommt ein Gewebe vor, das in die gleiche Gattung gehört.

[1] S. R. X, 12.
[2] K. 221.
[3] J. T. 378.
[4] K. 275.
[5] J. T. 458.
[6] K. 199. [7] S. R. VII, 2. [8] S. R. XIX, 9.

Abb. 8. Hahnenstoff, Brokat. Shōsōin.

Daß die Ranken, zumal in der klassischen Ausbildung des Hoke-kyō, nicht ohne westlichen Einfluß in Ostasien denkbar sind, kann keinem Zweifel unterliegen. Es wird davon noch fernerhin zu handeln sein. Die spezielle Form des Musters kann aber sehr wohl chinesisches Kunstgut sein, da sie in engem Zusammenhang steht mit den charakteristischen Rankenstoffen der Sungzeit, und solange nicht das Gegenteil durch sichere Beispiele aus dem westlichen Kunstgebiete erwiesen ist, möchten wir diesen ganzen Mustertypus der Kreisform in Rautenfassung als Eigentum der ostasiatischen Gewebeornamentik ansehen.

Mit den beschriebenen fünf Haupttypen sind die wesentlichen Abwandlungen des wichtigen Kreismusters erschöpft, da alle vorkommenden Arten sich ohne Zwang einer dieser Gattungen einordnen lassen. Wir haben nun in Kürze ein Motiv zu berühren, das in der Diskussion westlicher Einflüsse in der ostasiatischen Kunst seit langem eine hervorragende Rolle gespielt hat, nämlich:

2. Die Weinranke.

Es kommt hier vor allem ein Brokat (Abb. 7) in Betracht mit so rein klassisch antikisierendem Rankenmuster, daß die neueste japanische Publikation[1] ihn ohne Vorbehalt als westlichen Import bezeichnet. Uns scheint diese Auffassung die stark gräzisierende Stilrichtung der frühen Tangzeit in China zu übersehen. Westliche Vorbilder sind allerdings vorauszusetzen, obwohl ein ganz entsprechender Stoff aus dem Mittelmeerkreise bisher nicht bekannt gemacht worden ist. Als nächste Analogie sei ein Palmettenstoff mit Reitern im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum genannt[2]. Aber im einzelnen Falle ist es schließlich belanglos, ob ein chinesischer Musterzeichner diese

[1] B. S. II, 1.

[2] Abgebildet im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen XXIV, 160.

Weinranken und Palmetten nach antiken Motiven entworfen hat, oder ob das Stück selbst im Westen entstanden ist. Als sicher muß gelten, daß Weinranke sowie Palmette im Motivenschatz der frühen Tangzeit in China hochbedeutsam werden. Die Grotten von Yun-kang und Long-men[1] wie der berühmte Tamamushi-Schrein des Hōryūji[2] bieten genügende Beispiele der Verwendung beider Motive.

Abb. 9. Spitzoval. Rōkechistoff. Museum Tōkyo.

Die Rankenumrahmung der Rundscheiben des wundervollen Hahnenstoffs von der zweiten kaiserlichen Armstütze des Shōsōin (Abb. 8)[3], zu dem der Louvre aus den Pelliotfunden ein dem beschriebenen Rankenstoff noch näherstehendes Analogon besitzt[4], stellen sicher ostasiatische Verwendungen des Rankenmotivs in der Weberei dar. Der Stoff des Shōsōin gehört zu der Gruppe der Kreisrosette mit Zwickelstern, und auch der Hahn im Mittelfeld verrät die typisch ostasiatische Bildung des Fonghoang, für die genug Beispiele namhaft gemacht werden könnten. Der Stoff im Louvre erweist durch die Ähnlichkeit des Vogels sowie das eingewebte Schriftzeichen ebenfalls unzweideutig seine östliche Entstehung, und die nahe Verwandtschaft der sehr edel gezeichneten Rankenmotive mit denen des zuerst beschriebenen Rankenstoffs ist ein starkes Argument auch für dessen Herkunft aus einer chinesischen Werkstatt.

Wir stimmen in der Interpretation dieser Stoffe vollkommen mit Falke überein, der alle drei auch in Abbildungen bringt, und es scheint uns nicht erforderlich, noch einmal alle Argumente anzuführen, die zugunsten des westlichen Ursprungs von Wellenranke und Palmette in der ostasiatischen Kunst vorzubringen wären. Dagegen fordert ein anderes ebenso sicher aus dem Mittelmeerkreise abzuleitendes Motiv ein näheres Eingehen, weil Falke die frühen Beispiele des Typus übersehen hat und nur die ausgebildeten Formen des späten Mittelalters namhaft macht. Es handelt sich um das für die spätere Entwicklung der europäischen Weberei hochbedeutsame

3. Spitzovalschema.

Der wichtigste erhaltene Stoffrest ist ein oft abgebildetes Stück eines Vogelmusters in Rōkechitechnik aus dem Shōsōin, das sich jetzt im Museum von Tōkyo befindet (Abb. 9)[5]. Die ostasiatische Manufaktur ist durch die Technik sowie die

[1] Abbildungen in Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale. Paris 1909.
[2] Vgl. O. Z. II, 402.
[3] T. S. 92—93.
[4] Falke, Abb. 116.
[5] K. 12, vollständiger im Shinsen Kodai-moyo.

Abb. 10. Spitzoval. Chinesische Stele vom Jahre 743.

lebendige Zeichnung des Vogels ebenso sicher gestellt, wie der westliche Ursprung des komplizierten Motivs der gegenständig bewegten Ranken, die sich zu Spitzovalen zusammenschließen, aus dem bekannten Allgemeincharakter östlicher und westlicher Flachornamentik ohne weiteres zu erschließen ist. Geht man dem Motiv im weiteren Umkreise der ostasiatischen Kunst nach, so findet man es in der Tat mehrfach neben den ausgebildeten und reichen Formen der antikisierenden Wellenranke auf buddhistischen Stelen aus dem 7. bis 10. Jahrhundert (Abb. 10)[1]. Es sind hier der Pilasterform der Zierstücke entsprechend nur zwei gegenständig bewegte Ranken verwendet. Aber die Wiederholung in einem Muster ohne Ende für fortlaufende Flächenfüllung lag so nahe, daß man, auch ohne Beispielen nachzugehen, für den ausgebildeten Typus mit den großen Blüten auf den Treffpunkten in dem Vogelstoff des Tokyomuseums ein westliches Vorbild voraussetzen darf.

Falke nennt als frühestes Beispiel des Spitzovalschemas die Willigiskasel in Mainz[2], die im 10. Jahrhundert in Byzanz entstanden ist. Daß dieses in der Zeichnung etwas ärmliche Stück den Prototyp des Musters darstellen sollte, ist an sich höchst unwahrscheinlich. Trotzdem deutet Falke die Abhängigkeit der im Motiv verwandten spätmittelalterlichen Stoffe in China von dieser byzantinischen Gruppe an. Daß das Muster nicht im Osten erfunden worden ist, erscheint auch uns gewiß. Aber wir müssen die östliche Nachbildung sowie das vorauszusetzende westliche Vorbild in ältere Zeit hinaufrücken.

Die vollkommen gräzisierende tektonische Grundform des Vogelstoffmusters zusammen mit der lebendigen Zeichnung bestätigt die Datierung des Stückes in das 8. Jahrhundert. In dieser Reinheit bleibt der Typus auch in Ostasien isoliert. Aber in etwas magerer Umformung kehrt das Motiv einige Male auf bemalten Skulpturen und buddhistischen Gemälden der Fujiwarazeit wieder. Wir nennen den Bishamon im Kondō des Hōryūji[3], der für das Jahr 1078 gesichert ist, und ein Priesterporträt im Ichijōji[4], das aus der späteren Fujiwarazeit stammt. Beide Male sind in das Spitzoval antikisierende Palmetten eingezeichnet. Für die spätere Zeit sei noch das Porträt des Yoshimitsu Ashikaga aus dem Jahre 1414 genannt[5].

[1] Chavannes Nr. 760 und 1007.
[2] Abbildung 231.
[3] J. T. 330.
[4] J. T. 367.
[5] K. 150.

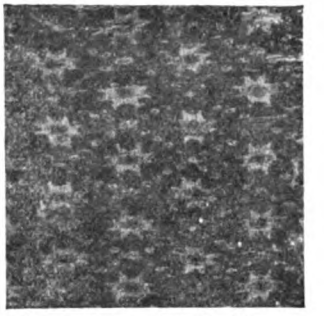


Abb. 11. Geometrisches Muster, Brokat. Museum Tōkyo.

Das reichste Beispiel der Gattung ist in einem auf Papier gemalten Stoffmuster erhalten, das einer der Sutrarollen in Itsukushima als Vorsatzblatt dient[1]. Hier ist das System noch als reines Rankenwerk durchgebildet wie auf einer chinesischen Stele des Jahres 743[2]. In dieser Form erweist das Motiv nochmals seinen engen Zusammenhang mit den antikisierenden Rankenmustern, die in der Ornamentik der Wei- und frühen Tangzeit eine so wichtige Rolle spielen. Diese reichen Formen gehen später verloren, und es bildet sich ein übrigens anscheinend nicht eben häufig verwendetes Dekorationsschema aus[3], das in Europa schließlich in der Form des Granatapfelmusters wieder die Führung übernehmen sollte.

4. Geometrische Muster.

Während für die komplizierteren Ornamentmotive durch Analogien an entfernten Orten Beziehungen und Ableitungen sich einwandfrei erweisen lassen, muß für die einfachsten Mustertypen namentlich geometrischer Form die Möglichkeit einer mehrfach genuinen Entstehung zugegeben werden. Strzygowski wollte in den Rautenmustern Vorderasiens den Einfluß altchinesischer Ornamentik sehen[4]. Diese Annahme läßt sich keinesfalls aufrechterhalten. Falke deutet umgekehrt die Möglichkeit der Einwirkung altgriechischer Stoffmuster, wie sie in Antinoë weiter gepflegt wurden, im fernen Osten an. Ein Widerspruch wird sich schwerlich begründen lassen. Keinesfalls aber sind alle geometrischen Stoffmuster Ostasiens, die mit den ältesten Schmuckformen der Bronzen teilweise in Zusammenhang gebracht werden können, aus dem Mittelmeerkreise abzuleiten.

Auf alle die verschiedenen Muster aus Kreisen, Rauten, Schachbrettformen, Mäanderteilen kann hier nur andeutend eingegangen werden. Unter den alten Brokatresten aus dem Hōryūji, die das Museum in Tōkyo besitzt[5], finden sich ebenso Beispiele (Abb. 11) wie in der Malerei, angefangen bei den Wandgemälden im Kondō des Hōryūji[6]. Der einfachen Kreismuster, die hier vorkommen, war bereits gedacht worden. Daneben finden sich schachbrettartig gewürfelte Stoffe. Die Kichijōten aus dem Yakushiji[7], die anscheinend nicht ohne Grund in die Tempyōzeit versetzt wird, zeigt

[1] N. S. IV, 70.

[2] Chavannes Nr. 875.

[3] Als Beispiel sei die Stoffrahmung eines Vogelbildes des Lin Liang im Shōkokuji genannt. S. R. XVIII, 21.

[4] Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen XXIV, 173.

[5] Proben, abgebildet in N. S. V, 23, einiges auch im Shinsen Kodai-moyo.

[6] J. T. 219, K. 192.

[7] J. T. 247, S. R. II, 4, noch klarer: Tōyō Bijutsu Taikwan Nr. 13 (in der Folge zitiert als T. B. T.).

Abb. 12. Streumuster, Wollteppich. Shōsōin.

freigestellte Rauten und an anderer Stelle in Kreuzform um eine mittlere Raute gruppierte Herzblätter. Typische buddhistische Gemälde der Jōganzeit[1] sind voll von Beispielen rautenförmig karierter und mit kleinen Kreisen punktierter Stoffe. Um Abwechslung zu schaffen, werden mit Vorliebe Streifen verschiedener Musterung aneinandergesetzt. Ein Mäandermuster (Svastika), das an die Dekoration altchinesischer Bronzen erinnert, trägt Seishi auf dem berühmten Gemälde des Hokkeji[2], das in die Frühzeit der Fujiwaraperiode datiert wird. Ferner kommen Sechseck- und Achteckmuster vor und Kreise, die sich so überschneiden, daß vierzackige Sterne entstehen. Die Vorsatzblätter der Sutrarollen in Itsukushima bieten auch hierfür Beispiele[3], und die prächtigen Gewänder der vornehmen Herren und Damen, die auf den Emokimonos dargestellt sind, werden vorzugsweise mit Mustern dieser Art ausgestattet. Das Genji-monogatari, das dem Takayoshi zugeschrieben wird[4], das Tagebuch der Murasaki Shikibu, das unter dem Namen des Nobuzane geht[5], und viele andere könnten genannt werden. Das Vorkommen der gleichen Muster auch in späten Bildrollen darf nicht Wunder nehmen, da die Darstellung alter Trachten beabsichtigt war. Das Wiederauftauchen in Malereien der Mingzeit[6] und späteren japanischen Nachahmungen[7] solcher läßt sich aus dem archaisierenden Geist dieser Epoche erklären.

5. Streumuster.

Unter diesem Begriff muß eine Reihe von Mustern zusammengefaßt werden, die nicht ganz scharf von anderen Typen wie den geometrischen oder den Kreismustern abzugrenzen sind. Die frei in die Fläche gestellten Ornamentformen bleiben

[1] Z. B. Die Ryōkai Mondara im Jingoji und Kojimadera, J. T. 287—288.
[2] J. T. 317. [3] N. S. IV, 72, 75. [4] K. 18. [5] S. R. IV, 17.
[6] Z. B. ein Bild des Chū-ying beim Marquis Tokugawa in Owari, K. 271.
[7] Z. B. ein Bild des Goshun-Schülers Toyohiko Okamoto bei Ryūichi Kuki, S. R. VIII, 35.

Streumuster, auch wenn das einzelne Motiv sich in kreisförmige Begrenzung fügt. Und die freigestellten Rauten vom Gewande der Kichijōten gehören unmittelbar zusammen mit den einfachen Blüten von den Kleidern der Begleiter des Shōtoku Taishi auf dem bekannten Gemälde in kaiserlichem Besitz[1]. Streumuster kommen neben den anderen beschriebenen auf zahlreichen Gemälden der frühen Epochen vor[2]. Ein schönes Motiv freigestellter Chrysanthemumblüten vom Gewande eines Bosatsu des großen Triptychons des Eshin Sōzu[3] sei als Beispiel genannt.

Abb. 13. Streumuster. Vimalakîrtî. Tōfukuji.

Eine Musterkarte der frei in der Fläche verstreuten Motive stellt ein Teppich des Shōsōin[4] dar (Abb. 12). Das bekannte Wolkengebilde, Pflanzen, Bergformationen und Tiere stehen nebeneinander. Pflanzenmotive allein kennen wir auch aus anderen Stücken des Shōsōin, und Beispiele aus der Malerei wurden oben genannt. Als besonders reiches Stück der Sungzeit sei noch der rote Mantel des traditionell dem Wu-Tao-tzŭ zugeschriebenen Shaka[5] erwähnt. Die Bergformation als Streumuster trägt das Gewand des Vimalakirti auf dem Bilde des Tōfukuji (Abb. 13), das mit Li Lung-mien in Zusammenhang gebracht zu werden pflegt[6]. Es kehrt ferner wieder auf einem Stoff der großen Rakanserie des Minchō im Tōfukuji[7]. Einen Stoff mit reichen Wolkenmotiven trägt ein Rakan aus der Sungfolge des Zenrinji[8]. Von tierischen Motiven sei einer der Rakan aus der traditionell dem Shan-Yueh (Zengetsu) zugeschriebenen Folge des Kōdaiji erwähnt[9]. Es ist ein über Wolken galoppierendes Tier mit kurzem Rüssel und großem Hauer. Der Grund ist mit Wellenlinien und Punkten gemustert.

In diesen freien Streumustern, deren Motive ebenso im einzelnen wie in ihrer Kombination in gänzlich untektonischer Ordnung rein chinesischen Formencharakter bezeugen, und für die eine Analogie im Westen fehlt, glauben wir neben dem geometrischen Ornament einen genuin ostasiatischen Typus der Flächenverzierung erkennen zu sollen. Und neben der auf westlicher Grundlage entstandenen streng gebundenen Musterung der Gewänder buddhistischer Gottheiten und der höfischen Zeremonialkleider hat sich diese mit freien naturalistischen Motiven die Fläche

[1] S. R. VI, 2.

[2] Beispiele aus dem Bereiche der chinesischen Tangmalerei in Bäzäklik, vgl. Le Coq, Chotscho, Berlin 1913, Tafel 30 und 38, danach O. Z. III, 302 und 449. Es kommen Pflanzen- und Wolkenmotive vor, in einem Falle auch der vierstrahlige Stern in der Form, die sonst mit Rosetten kombiniert war, hier als weitergebildetes Rautenstreumuster zu verstehen.

[3] J. T. 321, K. 232.

[4] T. S. 103.

[5] J. T. 507, K. 13.

[6] K. 288.

[7] S. R. XVIII, 14.

[8] S. R. XIX, 9.

[9] S. R. VI, 9.

Abb. 14. Freies Muster. Hōnen Shōnin-eden.

überspinnende lebendige Zierform von alter Zeit bis auf unsere Tage in volkstümlichen Kleiderstoffen die Herrschaft bewahrt.

In den Fächerbildern des Shitennōji in Osaka, die aus der Heikezeit stammen, sind frei verstreute Ahornblätter besonders beliebt[1]. Das Ishiyamadera-engi[2] und viele andere sind reich an den verschiedenartigsten Streumustern der gleichen Art. Die Motive nehmen in der Folge an Umfang zu. Im Hōnen-Shōnin-eden gibt es ein Kimono mit Bambus, der über die ganze Körperlänge reicht (Abb. 14)[3], im Ippen-Shōnin-eden ein ähnlich großes Chrysanthemummuster[4]. Noch reicher, aber im Typus nicht eigentlich verändert sind die volkstümlichen Stoffe der Tokugawazeit, von denen die Bilder der Ukiyoyemeister voll sind. Daß die frühen Stoffe der Art durch Färbetechnik gemustert waren, und daß schon früh sogar reine Malerei auf Stoff vorkam, kann einem Zweifel nicht unterliegen.

Alle Mustertypen, die bisher beschrieben wurden, ließen sich in ihren Ursprüngen gleichmäßig bis in die älteste Zeit zurückführen, aus der wir gesicherte Denkmäler besitzen, die Rückschlüsse auf die gleichzeitige Weberei gestatten. Es ist, allgemein gesprochen, die Zeit der Tangkunst in China. Diesen Stoffen gegenüber steht nun eine andere Gruppe, die in Europa durch eine Anzahl in alten Kirchenschätzen erhaltener Brokate bekannt geworden ist, und deren Bedeutung für die abendländische Entwicklung schon Dreger erkannte, aber erst Falke durch eine klare Disponierung des gesamten Materials in das rechte Licht gerückt hat. Es sind

6. die Stoffe mit Schrägranken,

die für die Entwicklung der gotischen Gewebemuster in Italien maßgebende Elemente fertig vorgebildet aus dem Osten nach Europa übertragen haben. Wesentlich unter diesem Gesichtspunkte sind die chinesischen Brokate der Art bisher betrachtet worden. Uns interessiert an dieser Stelle naturgemäß ihre Bedeutung innerhalb der östlichen Kunst selbst und die Frage nach Zeit und Art der Entstehung der neuen Muster.

Schon die aus reicheren Formgebilden zusammengesetzten Streumuster, wie das Wolkenmotiv, das oben namhaft gemacht wurde, enthielten die Tendenz zur Bildung eines versetzten Rapports, der aus der Wiederholung eines schräg orientierten Motivs in gleichen Abständen resultierte. Der Schritt zu Kombinationen von zwei Motiven wie Wolken und Drachen auf dem roten Mantel eines Rakan im Zenrinji (Abb. 15)[5] in ausgesprochenem Sungstil ist kein weiter.

[1] K. 106, 204.
[2] J. T. 471, S. R. II, 22, K. 140.
[3] N. S. III, 88.
[4] K. 158.
[5] J. T. 494, S. R. VII, 25; vgl. auch den Monju beim Grafen Akira Matsura T. B. T. 82.

Abb. 15. Streumuster in schrägem Rapport. Rakan. Zenrinji.

Es kommt dazu, daß die Ranke in Gewandborten und abgepaßten Stücken, die offenbar mit Stickerei dekoriert waren, seit ihrer Einführung in Ostasien ein beliebtes Ornamentmotiv gewesen ist und sich bei der Entstehung eines dem Webstuhl angemessenen, durch Rapport gebundenen reichen Dekorationssystems als geeignetes Kompositionsmittel darbot. Wir wissen nicht, wieviel von den älteren Stoffmustern durch die verschiedenen Färbetechniken und Stickerei hergestellt war. Sicher sind die ältesten Kreismuster aus dem Kōkechiverfahren entstanden. Wohl möglich ist es, daß die Kreise auf durchgemustertem Grund ursprünglich in Applikationsstickereien bestanden. Es bleiben als fraglos gewebte Stoffe die aus dem Westen übernommenen reichen Kreisornamente und die kleinfigurigen geometrischen Muster. Beide konnten dem Stilempfinden der Sungzeit nicht mehr entsprechen, und das Bedürfnis nach neuen, reichen Prunkgeweben mußte zu einer Kombination führen, die den vorhandenen Ziermotiven eine dem Geschmack der Zeit und zugleich den technischen Bedingungen angepaßte Ordnung mitteilte. Der entwickelte Geschmack verlangte einen gleichförmig durchgemusterten Stoff. Es genügt weder das System der Streumotive auf glattem Grunde, noch auf geometrischem Muster, das sich nicht mit dem Hauptornament zu einer Einheit verband. Einen Versuch in dieser Richtung stellen die Kreise in Rautenmustern dar, namentlich wo die Rautensysteme in Form von Ranken ausgebildet werden, und sie sind nicht anders als im Zusammenhang mit den Schrägrankenmustern zu verstehen, wie sie ihnen auch zeitlich parallel gehen. Aber die großen Rundscheiben gaben dem Stoff noch immer den Charakter einer tektonisch gegliederten Fläche, der nicht eigentlich dem östlichen Formempfinden entsprach. Die Bindungen sollen nicht zuerst ins Auge springen, sondern ebenso wie die große Kunst der Sungzeit freirhythmische Flächenkombinationen schafft, so sollen die Ziermotive der Stoffe scheinbar frei im Raum verteilt bleiben. So entsteht der schräge Rapport, der pflanzliche und tierische Motive an frei geführten Ranken aufreiht.

Eines der frühesten ausgebildeten Gewebe der Art, das sich in der Malerei nachweisen läßt, ist ein Gewandstück des Yama-deva im Raikōji[1], der als Typus in das ausgehende 12. Jahrhundert zu datieren ist. Es folgt das reiche Prunkgewand der Nibu-Myōjin im Kongōbuji[2], das traditionell auf Kōbō-Daishi zurückgeführt wird, aber nicht früher als in der mittleren Kamakurazeit entstanden ist. Auch das Bildnis des jungen Kōbō Daishi, das angeblich von Nobuzane herrührt[3], ist in diesem Zu-

[1] S. R. XVIII, 13.
[2] K. 234.
[3] K. 42.

sammenhang zu nennen. Die ganz reiche Form mit fliegenden Vögeln zwischen Pflanzenmotiven bringt das Gewand des Shōtoku Taishi auf seinem Bildnis, das dem Nagataka zugeschrieben wird[1]. Ein ähnlich prächtiger Brokatstoff ist auf dem Porträt des Kaisers Saga in der Berliner Sammlung dargestellt[2]. Endlich sind als besonders klar kenntliche Muster mit Schrägranken die Tischdecken auf den Bildern der Höllenfürsten im Daitokuji[3] zu nennen.

Zahllose Variationen des Motivs sind in den Brokaten erhalten, mit denen die alten Hängebilder in Japan gerahmt sind. Und noch heute sind in der chinesischen Weberei Muster im Gebrauch, die auf das alte, offenbar in der Sungzeit ausgebildete Schema zurückgehen.

Neue Typen der Stoffmusterung scheinen in späterer Zeit nicht mehr entstanden zu sein. So unerschöpflich der Formenschatz in den Prunkgewändern der Tokugawazeit gewesen ist, neue Systeme der Ornamentierung lassen sich nicht aufweisen. Nur die Zahl der Motive wächst, und es werden freie Bildkompositionen auf den Stoff übertragen, die mit Gewebemusterung im eigentlichen Sinne nichts mehr zu tun haben. Es kann auch nicht die Aufgabe dieser Übersicht sein, der eigentlich ornamentgeschichtlichen Bedeutung der Stoffmuster nachzugehen, da weder die zur Verfügung stehenden Abbildungen noch die an Ort und Stelle gesammelten Notizen des Verfassers für eine solche Untersuchung ausreichendes Material darbieten.

Es bleibt an dieser Stelle nur noch, die allgemein stilgeschichtlichen Folgerungen aus den gewonnenen Ergebnissen zu ziehen, bzw. diese selbst einzuordnen in den bekannten Entwicklungsablauf der ostasiatischen Kunst. Vorbuddhistische Stoffmuster sind uns nicht bekannt. Man muß annehmen, daß einfarbige Stoffe viel gebraucht wurden. Auch die Nachricht des Plinius, daß chinesische Seidengewebe in ihre Fäden aufgelöst wurden, um neu verwebt zu werden, läßt hierauf schließen. Von den in späterer Zeit nachweisbaren Mustern dürfte nach Analogie aus anderen Kunstgebieten den kleinfigurig geometrisch ornamentierten Geweben ein höheres Alter zuzusprechen sein. Möglich ist auch das Vorkommen von Streumustern in älterer Zeit. Die Verbindung mit dem westlichen Kulturkreise, die in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten sich anbahnt, bringt als die zwei in der Folge wichtigsten Motive das Kreisschema und die Wellenranke nach dem Osten. Nachdem zunächst westliche Stoffmuster im ganzen mit mehr oder weniger gutem Gelingen nachgeahmt worden waren, bildet sich das Schema der Kreisrosette mit Zwickelstern, das eine Zeitlang die gesamte Flachornamentik beherrscht. Es muß als typisch genommen werden für die Höhe der Tangkunst und fällt in Japan mit der Narazeit zusammen, deren Monumente uns als die klassischen Zeugnisse dieser Epoche ostasiatischer Kunst zu gelten haben. Die Diskussion über chinesischen, koreanischen oder japa-

[1] K. 49.
[2] Abbildung O. Z. I, S. 343.
[3] K. 175, O. Z. II, 268.

nischen Ursprung der Denkmäler, wie des gesamten Inhaltes des Shōsōin ist demgegenüber zunächst belanglos und bewegt sich auch ausschließlich in unbewiesenen und unbeweisbaren Behauptungen. Es gilt für uns vorerst, klare Definitionen für die großen Stilperioden ostasiatischer Kunst überhaupt zu schaffen. Die Klassifikation nach lokalen Sondercharakteren, zu denen auch das spezifisch Japanische im Gegensatz zum Chinesischen zu zählen ist, kann erst in zweiter Reihe stehen, und wir betrachten hier auch das naturalistische Streumuster, das in China verschwindet, während es in Japan bis in die Neuzeit das beliebteste Motiv volkstümlicher Stoffärberei bleibt, allein unter dem Gesichtspunkt seiner Entstehung im ostasiatischen Kunstkreise überhaupt.

Der Vorstellung, die wir allmählich von dem Charakter der späten Tangkunst gewinnen, die in Japan im wesentlichen dem Fujiwarastil entspricht, vereinigt sich gut die feierlich archaisierende Haltung der mit Kreisrosetten gemusterten Stoffe. Es ist etwas Unlebendiges, in sich Abgeschlossenes in diesem Stile und zugleich ein Hang zu höchster Prunkentfaltung, wie er sich in den Gewändern der Heiligenbilder, deren Typus auf Wu Tao-tzŭ zurückgeführt wird und als deren Hauptmeister Chang Ssŭ-kung gilt, mit ihren durchsichtigen Schleierstoffen und eingewebten Goldrosetten kundgibt.

Die zeitliche Grenze dieses Stiles gegen den anderen, den wir mit der Epoche der Sung-Kaiser zu identifizieren pflegen, ist noch nicht deutlich kenntlich. Es scheint aber, daß erst im 12. Jahrhundert der neue Stil seine völle Ausbildung erfährt, wie er in Japan ersichtlich mit der Kamakurazeit zusammenfällt. Die Schrägranke, die allem früheren gegenüber ein absolut andersartiges Stilempfinden bekundet, stellt sich als typisches Erzeugnis dieser neuen Epoche dar, und sie bereichert aufs willkommenste unsere Vorstellung von der Kunst der späteren Sungzeit, die viel zu sehr noch allgemein unter dem Eindruck des Sumiye begriffen zu werden pflegt.

Ich habe bei anderer Gelegenheit aus der Bildung der Gewandfalten eine analoge Definition abzuleiten versucht[1]. Das Schrägrankenmuster mit der ganzen Fülle seiner Varianten im Gegensatz zu der in ihrer einförmigen Strenge noch archaisch feierlich wirkenden Gewebedekoration der Tangzeit ist geeignet, unsere Vorstellung von dem charakteristischen Gegensatz des „romanischen" und „gotischen" Stiles in China nochmals zu erweitern und zu bereichern.

[1] O. Z. III, 393 und IV, 67.

ÜBER CHINESISCHE MIAOTSĖ-ALBUMS.

Von F. JAEGER.

Die Geschichte der chinesischen Kunst berichtet uns von zahlreichen Versuchen, fremde Volksstämme, ihre Trachten, Sitten und Gebräuche und anderes im Bilde darzustellen. Die ältesten uns bekannten Zeugnisse, welche die chinesische Literatur dafür gibt, hat bereits B. Laufer[1] ziemlich vollständig zusammengestellt. Als erstes Beispiel dieser Art werden von ihm die zwölf bronzenen Statuen angeführt, die Schi Huang-ti (249—210) aus dem Metall eingezogener Waffen gießen ließ, und zwar sollen dies Statuen der Barbaren J 夷 und Ti 狄 gewesen sein. Die älteste noch vorhandene Abbildung von Angehörigen der Türkstämme findet Laufer auf einem Holzschnitt, der einen von vier Männern mit deutlich unchinesischer Physiognomie getragenen Ofen aus der Han-Zeit darstellt (vgl. a. a. O. Fig. 42). Daß auch die Man-Barbaren des Südens frühzeitig von den Chinesen abgezeichnet wurden, geht aus der von Fr. Hirth[2] übersetzten Stelle eines im 4. Jahrh. n. Chr. verfaßten Werkes hervor, wonach der berühmte Feldherr Tschu-ko Liang 諸葛亮 (181—234) ein Album mit Bildern dieser Barbaren und ihrer Beschäftigungen verfertigte. Als dann die machtvolle T'ang-Dynastie (618—907) die chinesische Herrschaft abermals weit nach Westen vorschob, hatte dies zur Folge, daß von dort zahlreiche Gesandtschaften mit Geschenken, die als schuldiger Tribut angesehen wurden, keineswegs aber immer so gemeint waren, an den kaiserlichen Hof kamen. Dadurch lernten die Chinesen bisher unbekannte Volksstämme der westlichen Grenzgebiete kennen und wurden zur bildlichen Darstellung dieser Völkerschaften angeregt. So hatte schon der als Kunstmäzen und Maler bekannte Kaiser Yüan 元 (552—554) der Liang-Dynastie unter dem Titel *Tschi-kung-t'u* 職貢圖 ein illustriertes Werk über mehr als 30 Tributvölker verfaßt[3]. Eine Anzahl von weiteren, dem chinesischen Mittelalter angehörenden Werken, die zentralasiatische Völker in Wort und Bild schilderten, hat Fr. Hirth zusammengestellt[4]; derselbe hat an anderer Stelle[5] auch auf einige unter der T'ang-Dynastie lebende Maler hingewiesen, die sich vor allem mit der Darstellung fremder Völkertypen beschäftigten. Hier ist besonders der berühmte Kolorist des 7. Jahrhunderts Yen Li-pên

[1] *Chinese Pottery of the Han Dynasty* (Leiden 1909) S. 225 ff.

[2] Mitt. d. Sem. f. Orient. Spr. z. Berl., Bd. VII (1904), Ostasiatische Studien S. 243.

[3] Über dieses Werk, das eine eigene Untersuchung verdiente, vgl. die im Anhang übersetzten Angaben des Kaiserlichen Kataloges. Leider kann dieser Anhang aus Raumrücksichten erst im nächsten Heft erscheinen.

[4] Wiener Zeitschrift f. d. Kunde d. Morgenlandes, Bd. X (1896) S. 227 ff.

[5] *Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst* (1896) S. 35 und besonders S. 39 ff.

閻立本 mit seinen *Si-yü-t'u* 西域圖 „Bilder aus den westlichen Grenzgebieten" zu nennen[1]; dieses Werk soll dann noch zur Mongolenzeit Tschao Mêng-fu 趙孟頫 (gest. 1322) mit einem Autogramm versehen haben, worin die Vorzüge des Bildes und die Schwierigkeiten des Gegenstandes hervorgehoben werden. Auch späterhin begegnen wir häufig Nachrichten über solche, wohl meistens von Texten begleitete ethnographische Zeichnungen. So gehört der Sung-Dynastie (960—1279) ein von R. Wilhelm kurz besprochenes Bilderwerk mit der Darstellung von Tributgesandtschaften an[2]. Die auf Seide gemalten Tuschbilder dieses aus altem Familienbesitz stammenden Albums sind mit Stempel und Namen des Malers Tsch'ên Kü-tschung 陳居中 versehen; den erläuternden Text dazu hat in altchinesischer Schrift der berühmte Gelehrte Yang Schï-k'i 楊士奇 aus der Ming-Dynastie geschrieben[3]. Schließlich sei hier noch aus dem um 1225 entstandenen *Tschu-fan tschï* 諸蕃志 des Tschao Ju-kua eine interessante Notiz herausgehoben. Als sich im Jahre 1174 ein Stammeshäuptling der unter dem Namen Li bekannten Ureinwohner der Insel Hainan mit seinen Leuten der chinesischen Herrschaft unterwarf, fertigte der Präfekt von K'iung-tschou 瓊州 Zeichnungen ihrer äußeren Erscheinung und ihrer Kleidung an, die dem Provinzialgouverneur unterbreitet wurden[4]. Eine Zusammenfassung von Völker- und Trachtentypen findet sich sodann in der dem Ende des 16. Jahrhunderts entstammenden Enzyklopädie *San-ts'ai-t'u-hui* 三才圖會 (Abteilung jên-wu 人物 Kap. 12—14); freilich ist unter den dort mitgeteilten Illustrationen die Zahl der wirklich brauchbaren Bilder, von denen wir annehmen können, daß sie über verschiedene Zwischenglieder auf ein nach der Natur gezeichnetes Original zurückgehen, gegenüber der großen Masse kindischer Phantasiegebilde verschwindend gering. Einen Schlußstein in der Geschichte dieser ganzen ethnographischen Literatur bildet das in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

[1] Über diesen Maler vgl. noch H. A. Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art* (1905) S. 38 ff. und Hirth, *Scraps from a Collector's Note Book* (T'oung Pao, Ser. II, Bd. VI, 1905) S. 438 f.

[2] Der Ostasiatische Lloyd, Jahrg. XXIV (1910) 1. Hälfte, S. 467 f. Da diese Zeitschrift wohl nur wenigen Lesern zugänglich ist, möge das Wichtigste aus den einleitenden Worten Wilhelms hier folgen: „Die Bilder sind überaus fein gemalt und zeigen in der Gruppierung und Pinselführung einen hohen Grad von künstlerischer Vollkommenheit. Charakteristisch für die Altertümlichkeit der Ausführung ist es, daß alle Überschneidungen in der Weise gelöst werden, daß die verdeckten Teile der Figuren und Pferde nicht weitergeführt werden .... Die einzelnen Gruppentypen sind phantastisch ausgestaltet, wie dies dem Anschein nach fremden ungewohnten Erscheinungen gegenüber in früherer Zeit allgemein üblich war .... Dennoch merkt man es den Bildern an, daß sie auf einer lebendigen Vorstellung beruhen, und insofern sind sie auch von geschichtlichem Interesse. Im ganzen sind zehn verschiedene Völkergruppen dargestellt."

[3] Tsch'ên Kü-tschung blühte in der Periode Kia-t'ai (1201—1204); über Yang Schï-k'i vgl. Wylie, *Notes on Chinese Literature* (1902) S. 74.

[4] Vgl. Fr. Hirth, *Die Insel Hainan nach Chao Ju-kua* in der Festschrift für Adolf Bastian (Berlin 1896) S. 512 und Fr. Hirth and W. W. Rockhill, *Chau Ju-Kua, On the Chinese and Arab Trade in the Twelfth and Thirteenth Centuries* (St. Petersburg 1911) S. 184.

hunderts auf kaiserlichen Befehl durch eine Kommission von Gelehrten verfaßte *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* 皇清職貢圖 „Illustrierte Beschreibung der Tributvölker der Ts'ing-Dynastie"[1]; hier sind größtenteils die fabelhaften Nachrichten der früheren Quellen verschwunden, um neuen, richtigeren Kenntnissen Platz zu machen. Im übrigen beruht aber auch dieses Werk auf der damals noch unerschütterten chinesischen Weltanschauung, wonach alle auswärtigen Länder in einem Tributverhältnis zu China stehen, und zieht demgemäß den Kreis der behandelten Völker sehr weit: mit Korea beginnend, macht es den Leser nicht nur mit den nichtchinesischen Völkerschaften Asiens bekannt, sondern schildert auch eine Reihe von europäischen Staaten[2]. Die Beschreibung eines jeden Stammes oder Volkes begleiten immer zwei in Umrißzeichnung gehaltene Figuren, die eines Mannes und die einer Frau. Für unsere Aufgabe hier, die literarische Stellung der Miaotsĕ-Albums näher zu bestimmen, ist das *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* deshalb von Bedeutung, weil es (besonders im 8. Kapitel) Schilderungen der Miaotsĕ und anderer südchinesischer Stämme enthält.

Schon dieser kurze Überblick zeigt uns, daß die Chinesen trotz aller Verachtung, welche sie theoretisch stets fremden Völkern, ihren Sprachen und Kulturen entgegenbrachten, in der Wirklichkeit durch politische Gründe veranlaßt wurden, sich eingehender mit den „Barbaren" zu beschäftigen und sogar illustrierte Beschreibungen von ihnen und ihren Beschäftigungen zu entwerfen. In diesen ganzen Zusammenhang gehören nun letzten Endes auch unsere Miaotsĕ-Albums; denn mögen auch neuerdings von anthropologischer Seite die Miaotsĕ nach ihren physischen Eigenschaften zur mongolischen Rasse gerechnet und als Nächstverwandte der Annamiten bezeichnet werden[3], die Chinesen fühlten sich von ihnen immer durch

[1] Über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes vgl. die Angaben der im Anhang übersetzten Notiz des kaiserlichen Kataloges. Aus dem *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* sind schon mehrmals ethnographische Notizen über eine Anzahl südchinesischer Stämme mit den entsprechenden Illustrationen veröffentlicht worden: vgl. G. Devéria, *La Frontière Sino-Annamite* (Paris 1886) S. 87ff. und H. Müller, *Beiträge zur Ethnographie der Lolo* (Baessler-Archiv, Bd. III Heft 1, Leipzig u. Berlin 1912) S. 41ff.; ebenso hat H. Cordier seinem Aufsatz: *Le Consulat de France à Canton au XVIII^e siècle* (T'oung Pao, Ser. II, Bd. IX 1908, S. 47—96) verschiedene derselben Quelle entstammende Abbildungen von europäischen Völkern beigegeben.

[2] Vgl. die betreffende Anm. im Anhang.

[3] Es kann hier, wo es sich lediglich um die literarische Einordnung der Miaotsĕ-Albums handelt, nicht unsere Aufgabe sein, auf die topographische Verteilung der einzelnen Miaotsĕ-Stämme und ihren ethnischen Charakter näher einzugehen. Es sei nur die eine Bemerkung gestattet, daß die Zusammenfassung unter dem Namen Miaotsĕ 苗子 in somatisch-anthropologischer Hinsicht wenig Berechtigung zu haben scheint, daß vielmehr unter diesen Miaotsĕ (ähnlich wie bei den Lolo) recht verschiedenartige Typen sich finden; so haben in den Miaotsĕ-Albums neben den eigentlichen Miaotsĕ auch verwandte Völkerschaften, wie einige Stämme der Lolo 倮羅 倮羅 (vgl. H. Cordier, *Les Lolos. Etat actuel de la Question*, T'oung Pao, Ser. II, Bd. VIII 1907, S. 598—602), die Yao 猺, K'i-lao 犵 狫 und andere Aufnahme gefunden. Was die Ethnologie der Miaotsĕ betrifft, so kann hier nur auf die Zusammenstellung der betreffenden Literatur bei H. Cordier, *Bibliotheca Sinica* [2], Bd. I Spalte 367/9 und 3071/2 verwiesen werden. Unter

eine weite Kluft getrennt. Die bisher bekannt gewordenen Miaotsĕ-Albums sind illustrierte, in der Weise angelegte Handschriften, daß auf der einen Seite kurze ethnographische Notizen über Nahrung, Kleidung, Sitten und Gebräuche (wie Heirat, Begräbnis, Erwerbsarten usw.) der einzelnen Clans stehen, während auf der anderen Seite eine charakteristische Szene aus dem Leben des betreffenden Stammes, die durch den Text daneben ihre Erklärung findet, in Aquarellzeichnung dargestellt ist. Die Zeichnungen sind im allgemeinen nicht ohne Geschick ausgeführt und erheben sich meines Erachtens sogar teilweise über die Sphäre des rein Handwerksmäßigen; ihre eigentliche Bedeutung — wenn von einer solchen zu sprechen erlaubt ist — liegt aber mehr auf ethnographischem Gebiete, wirklich künstlerischen Wert können selbst die Zeichnungen des Hirthschen Albums (vgl. unten) kaum beanspruchen. Damit hängt auch wohl der Umstand zusammen, daß in diesen illustrierten Handschriften weder der Name des Verfassers noch das Jahr der Veröffentlichung genannt wird. Ein ungefährer terminus post quem für ihre Abfassung ergibt sich höchstens daraus, daß mehrmals ganz kurze historische Angaben über die Wanderung oder Unterwerfung eines Stammes sich finden (vgl. unten S. 275).

Die Miaotsĕ-Albums haben frühzeitig die Aufmerksamkeit der Sinologen auf sich gezogen, und von verschiedenen Exemplaren sind wenigstens die Texte durch Übersetzungen schon bekannt geworden:

1. Die ersten Proben erhielten wir 1837 durch C. F. Neumann, der die Beschreibung von 79 Stämmen der Miaotsĕ „nach einem durch die Güte des Herrn Clarke zu Kanton in Abschrift mitgeteilten Originale" übersetzt hat[1]; doch scheint diese Abschrift nur die Texte, nicht auch die Illustrationen enthalten zu haben. In der Einleitung hat Neumann, der die Bibliographie K'ien-Lungs wie die En-

den später erschienenen Werken verdienen zunächst die Veröffentlichungen der Mission d'Ollone (1906—1909) Erwähnung. Eine populäre Schilderung seiner Reise hat d'Ollone in seinem Werke *Les derniers Barbares* (Paris 1911) gegeben; über die Miaotsĕ vgl. dort Kap. V und VI. Von den *Documents scientifiques de la Mission d'Ollone* sind, soweit sie die Miaotsĕ angehen, bisher folgende Bände erschienen: *Langues des peuples non chinois de la Chine* (ebd. 1912) und *Ecritures des peuples non chinois de la Chine* (ebd. 1912); angekündigt ist unter anderem auch ein Band *Ethnographie et Anthropologie*. Es wird aber gut sein, die Ergebnisse des d'Olloneschen Reiseberichtes mit der Vorsicht und Kritik zu betrachten, die ihnen berufene Beurteiler unter den eigenen Landsleuten des Verfassers entgegenbringen (vgl. Cl. E. Maitre im Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, Bd. VIII 1908, S. 616—626; Bd. IX 1909, S. 835—836). Den wichtigsten Beitrag zur Ethnographie der Miaotsĕ hat Torii Ryūzō 鳥居龍藏, der eine vom Juli 1902 bis März 1903 währende Reise durch Kueitschou, Yünnan und Ssĕtsch'uan zur Untersuchung der dortigen nicht chinesischen Völkerschaften unternahm, in seinem japanisch geschriebenen Werke „Bericht über die Erforschung der Miaotsĕ-Stämme" (Tōkyō 1907) gegeben. Das Buch war trotz langen Suchens in Deutschland nicht aufzufinden; nach den erschienenen Rezensionen (Ed. Chavannes, T'oung Pao, Ser. II, Bd. IX 1908, S. 274f.; N. Peri, BEFEO., Bd. VIII 1908, S. 276f.; Koganei, Zentralblatt für Anthropologie, XVI. Jahrg. 1911, S. 147f.) scheint dieses Werk eine abschließende Monographie über die Miaotsĕ zu sein.

[1] *Die Urbevölkerung einiger Provinzen des chinesischen Reiches* (Asiatische Studien, erster Teil, Leipzig 1837, S. 35—120).

zyklopädie des Ma Tuan-lin (das *Wên-hien-t'ung-k'ao*) vergeblich nach einem ähnlichen Werk durchgesehen zu haben bekennt, unter anderem auch das Wesen der ethnographischen Literatur der Chinesen gut charakterisiert (a. a. O. S. 47 ff.); seine Übersetzung läßt freilich an vielen Stellen zu wünschen übrig, was sich aber durch den damaligen Stand der sinologischen Forschung erklärt.

2. Der XIV. Band des Chinese Repository brachte dann 1845 die von einem chinesischen Reisenden verfaßte Beschreibung von 41 Miaotsĕ-Stämmen in englischer Übersetzung[1]. Aus der kurzen Vorrede, worin der Verfasser nur allgemeine Ausführungen macht, jedoch nichts Näheres über seine Person und die Entstehungszeit des Albums erwähnt, erfahren wir wenigstens dies, daß im Original die Illustrationen auf der einen Seite und die Beschreibungen auf der gegenüberliegenden standen („I therefore sketched their forms on one page, and gave the description on the opposite in order to gratify my own feelings and those of others, who wished to see these things").

3. Im Jahre 1859 ließ ferner E. C. Bridgman seine mit einigen kurzen Anmerkungen versehene Übersetzung der Texte von 82 Miaotsĕ-Skizzen erscheinen[2]; nach Angabe des Übersetzers hatte diese vor einer Reihe von Jahren ein chinesischer Gelehrter, der die Provinz Kueïtschou bereiste, verfaßt. Sie bilden zwei Oktavbände von gleichem Umfang, und auch hier steht jedesmal auf der einen Seite der beschreibende Text und auf der gegenüberliegenden eine farbig ausgeführte Illustration. Bridgman weist darauf hin, daß eine Anzahl dieser Beschreibungen in einer etwas anderen, verkürzten Form schon im Chinese Repository erschienen sei, und meint, es handle sich hier um ein merkwürdiges, seltenes Werk; die einzige vollständige Kopie, die er jemals gesehen, befinde sich nunmehr in England und sei Eigentum von Dr. William Lockhart (vgl. unten).

4. Im Jahre 1876 folgte dann die 42 Stämme umfassende Bearbeitung G. M. H. Playfairs, die nach drei zu verschiedenen Zeiten in Peking gekauften Handschriften hergestellt ist[3]. Zwei von ihnen, welche die in Kueïtschou ansässigen Stämme behandeln, scheinen nach Angabe des Bearbeiters von derselben Hand herzurühren, sind jedoch mit keinem Titel oder Verfassernamen versehen. Die dritte, ebenfalls anonyme Handschrift trägt den Titel *Li-kiang fu schī-tschung yi-yên t'u* 麗江府十種彝人圖 „Illustrierte Beschreibung von zehn eingeborenen Stämmen der Präfektur Li-kiang" (in Yünnan). Alle drei Manuskripte bestehen aus einer Reihe von Aquarellzeichnungen, die in charakteristischer Art über vierzig

[1] *Notices of the Miau Tsz', or Aboriginal Tribes, inhabiting various highlands in the southern and western provinces of China Proper* (a. a. O. S. 105—115). Der anonyme Artikel soll nach Cordier (*Bibl. Sin.*[2] Sp. 367) S. W. Williams zum Verfasser haben.

[2] *Sketches of the Miau-Tsze* (Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society, Nr. III, Dezember 1859, S. 257—286).

[3] *The Miaotzu of Kweichou and Yunnan from Chinese Descriptions* (China Review, Bd. V, S. 92—108).

solcher Völkerschaften darstellen; jedes Bild wird von einem beschreibenden Text begleitet. Playfair ist der Ansicht, diese Handschriften seien das Werk gebildeter Chinesen, welche die genannten Provinzen bereist und nach ihrer Rückkehr ihre Erfahrungen in Gestalt eines Buches, das nur für privaten Umlauf bestimmt und als solches durch seine Manuskriptform gekennzeichnet sei, niedergelegt hätten. Nach Fertigstellung seiner Arbeit kam Playfair die Übersetzung Bridgmans zu Gesicht; er konnte noch die Quellen seines Vorgängers vergleichen und fand dabei, daß diese von gleicher Art wie seine eigenen waren, nämlich aus einer Reihe von Bildern mit begleitendem handschriftlichem Text bestanden.

5. Schließlich hat A. R. Colquhoun dem zweiten Bande seines Werkes *Across Chrysê* (London 1883) die von George W. Clarke stammende Übersetzung eines handschriftlichen Berichtes über die in Kueïtschou hausenden Miaotsĕ, der nach ihrer Unterjochung um 1730 geschrieben sein soll, als Appendix (S. 363 ff.) beigegeben[1]. Im ganzen werden hier 82 Stämme in der bekannten Manier beschrieben, doch findet sich keine Andeutung von Illustrationen, wie sie sicherlich die betreffende Handschrift enthalten hat. — Zu diesen nur aus Übersetzungen bekannten Miaotsĕ-Albums kommen nun zunächst drei Exemplare, die dem Verfasser selbst vorliegen:

6. Das erste dieser Exemplare wurde im Oktober 1883 von Fr. Hirth in Schanghai erworben und von diesem im Januar 1890 der Herzoglichen Bibliothek in Gotha als Geschenk überwiesen, die unter der Signatur Ms. As. orient. 57 und 58 (Ag 17 a und b) das Werk verwahrt[2]. Es besteht aus zwei gleichen, 30 cm in die Höhe und 19 cm in die Breite messenden Albums, von denen das erste 41 und das zweite 40 Bilder mit Text enthält. Einzelne Blätter zeigen noch Schmutzflecken; eine — vielleicht von Hirth veranlaßte — Ausbesserung hat aber diese und andere Spuren ehemaliger Zerstörung so weit beseitigt, daß man die beiden in etwas verschossene Seide gebundenen Albums als gut erhalten bezeichnen muß. Auf ihrer Außenseite ist ein Papierstreifen mit dem Titel *Ming-jên tsing-sie Miao-man t'u* 名人精寫苗蠻圖 „Bilder der Miao-Barbaren von berühmten Künstlern" angebracht; leider sagt uns dieser Titel nichts Bestimmtes über die wirklichen Verfasser und die Entstehungszeit des Werkes. Auf die Blätter links vom Beschauer sind dann die einzelnen Bilder (25 cm × $14^1/_2$ cm) geklebt, während die dazu-

[1] Diese Übersetzung hat Clark (so!) in seiner Schrift *Kwiechow and Yün-nan Provinces* (Schanghai 1894) S. 133ff. in etwas veränderter Form („it is because the basis of both translations may not be the same") wiederholt und nach den Wohnsitzen der einzelnen Stämme angeordnet.

[2] Vgl. Hirth, Mitt. d. Sem. f. Orient. Spr. Berl., Bd. VII (1904), Ostasiat. Stud. S. 244 und W. Pertsch, *Die orient. Handschr. d. Herz. Bibl. zu Gotha mit Ausn. d. Persischen, Türkischen und Arabischen* (Gotha 1893) S. 11f. Nicht benutzen konnte ich diesmal die bei Pertsch S. 12 erwähnten Beilagen Hirths: 1. „Übertragung (in gewöhnliche Schrift) der in schwer leserlicher Kurrentschrift geschriebenen Abschnitte des Manuskriptes" und 2. „Bemerkungen zu einem chinesischen Manuskript mit Aquarellzeichnungen, das Leben der Miao-tzu-Stämme in der Provinz Kuei-chou betreffend. Von Dr. phil. Friedrich Hirth."

gehörigen Texte auf der rechten Seite stehen. Was nun die Bilder selbst betrifft, so sind diese in Aquarellfarben ausgeführt und setzen nach meiner Ansicht mehr als eine bloß handwerksmäßige Routine voraus; besonders die Personen sind in Gebärden und Haltung äußerst naturgetreu und lebenswahr wiedergegeben, während der Hintergrund mit seinen Bergen und Bäumen etwas schematisch dargestellt wird. Die Texte des Hirthschen Albums sind teilweise in schwer lesbarer„Grasschrift" geschrieben, inhaltlich gleichen sie völlig den übrigen uns bekannten Schilderungen.

7. Das zweite Exemplar ist Eigentum des K. B. Ethnographischen Museums in München, das vor einigen Jahren das vorliegende Werk aus dem Handel erworben hat. Es umfaßt im ganzen 70 einzelne zwischen zwei Holzdeckeln ruhende Doppelblätter von $28^1/_2$ cm Höhe und 25 cm einfacher Breite. Die Doppelblätter bestehen ihrerseits aus mäßig starken, teilweise stockfleckig gewordenen Kartons, die mit einem zarten hellblauen Seidenstoff überzogen und mit einem ganz schmalen Rande aus dünnem braunem Papier eingefaßt sind. Die auf die Seide geklebten Bilder und Textblätter sind je 22,6 cm hoch und 21,7 cm breit, also fast quadratisch; ihre Anordnung ist hier in der Weise erfolgt, daß der Beschauer die Bildseite zur Rechten und die Beschreibung zur Linken hat. Der vordere Holzdeckel trägt einen Papierstreifen mit dem Titel *K'ien-schêng pa-schī-ōr tschung Miao t'u* 黔省八十二種苗圖 „Illustrierte Beschreibung von 82 Stämmen der Miao in der Provinz K'ien" (literarischer Name für Kueïtschou); darunter stehen noch folgende Zeichen: *ōr-ts'ê ssĕ-schī-yi tschung* 二 冊 四 十 一 種 „Zweites Album, 41 Stämme". Aus diesen Angaben müssen wir den Schluß ziehen, daß unser Exemplar ursprünglich die Beschreibung von 82 Miaotsĕ-Stämmen in zwei — vielleicht gefalteten — Albums umfaßte; wahrscheinlich sind später im Laufe der Zeit mehrere Bilder beschädigt oder abgerissen worden. Es wäre dann denkbar, daß man bei einer Ausbesserung, auf die auch der ganze Zustand der Erhaltung unseres Exemplars hinweist, die beiden Faltalbums in einzelne Blätter aufgelöst und in der vorliegenden Weise vereinigt hat. Die Bilder selbst erreichen an Feinheit der Zeichnung und Farbengebung bei weitem nicht die der Gothaer Handschrift; vor allem ist die Staffage ganz schablonenhaft ausgeführt. Die Texte, die teilweise nur etwas zusammengezogen sind, ordnen sich inhaltlich durchaus in das gewohnte Schema ein. Eine Sonderstellung unter allen bisher bekannt gewordenen Miaotsĕ-Albums nimmt aber das Münchener Exemplar insofern ein, als der wesentliche Inhalt der ethnographischen Texte daneben noch einmal in je vier siebensilbigen Versen, von denen immer die ersten, zweiten und vierten sich reimen, wiederholt und paraphrasiert wird[1].

8. Über das dritte Exemplar, das Eigentum des Herrn Professor Dr. Florenz in Hamburg ist, können wir uns etwas kürzer fassen. Es handelt sich hier um 61 meist lose Doppelblätter von 26 cm Höhe und 20 cm Breite; verschiedene Anzeichen weisen aber darauf hin, daß auch sie ursprünglich ein richtiges Faltalbum (viel-

[1] Vgl. die unten (S. 282) gegebenen Proben.

leicht in zwei Bänden) gebildet haben. Die Doppelblätter bestehen auch hier aus mittelstarken Kartons; die Bilder (rechts) und Texte (links) sind nicht aufgeklebt, sondern unmittelbar auf den Kartons angebracht, so daß also kein besonderer Rand bleibt. Die Texte sind gleich denen des Gothaer Exemplars in „Grasschrift" geschrieben und bieten inhaltlich nur geringfügige Varianten. Ebenso bringen die in lebhaften Aquarellfarben ausgeführten Bilder stofflich nichts Neues. Die Liebe des „Künstlers" hat auch hier in erster Linie den Personen gehört, während der Hintergrund mit seinen Baum- und Felsengruppen meist sehr schematisch behandelt wird. Störend wirken bei manchen Bildern gewisse Verzeichnungen, die besonders Hände und Füße betreffen; auch sind einzelne Gegenstände, z. B. die Webstühle, die auf verschiedenen Bildern vorkommen, verglichen mit der entsprechenden Darstellung im Gothaer Album sehr mangelhaft gezeichnet. Auffallend dagegen ist die Feinheit der Farbengebung, welche sich bei der Darstellung der geblümten Gewänder der weiblichen Miaotsĕ zeigt. — Außer den genannten in Übersetzungen oder im Original vorliegenden Miaotsĕ-Albums lassen sich schließlich noch einige nachweisen, die in der europäischen Literatur wenigstens kurze Erwähnung finden; da sie aber nicht genau beschrieben werden, wäre es immerhin möglich, daß das eine oder andere der folgenden Exemplare mit einem der oben aufgeführten identisch ist.

9. H. Yule hat in seinem „*Marco Polo*" zwei Bilder wiedergegeben, die seiner Angabe nach einem im Besitze Dr. Lockharts befindlichen Miaotsĕ-Album entlehnt sind[1]; es scheint, daß Bridgman nach diesem Exemplar seine Übersetzung gemacht hat (vgl. Yule a. a. O. S. 124).

10. H. Cordier[2] zitiert ferner einen in den — mir nicht zugänglichen — Notes and Queries on China and Japan (Bd. I, S. 104) erschienenen Aufsatz, worin der unter dem Namen Deka zeichnende Verfasser bemerkt, er besitze eine chinesische Beschreibung von 82 Miaotsĕ-Stämmen; sein Text weiche ein wenig von demjenigen ab, den Bridgman übersetzt habe, stimme aber im allgemeinen mit diesem überein.

11. Auch das Britische Museum besitzt zwei handschriftliche Miaotsĕ-Albums[3]. Das erste aus zwei Bänden bestehende trägt den Titel *K'ien-schêng ko-tschung Miao*

[1] H. Yule, *The Book of Ser Marco Polo* (3. edition by H. Cordier, London 1903), Bd. II S. 83 und 125. Das erste Bild trägt hier die Unterschrift „The Sangmiau Tribe of Kweichau, with the Crossbow", während es im Gothaer (Nr. 36) und ebenso im Münchener Exemplar (Nr. 65) auf die Kiu-ku Miao bezogen wird; das andere Bild „The Koloman" würde den Blättern Nr. 1 bzw. Nr. 53 entsprechen. Ob dieses Album in dem von Cordier, *Bibl. Sin.*[2] (Sp. 367) angeführten Aufsatz W. Lockharts *On the Miautsze, or Aborigines of China* (Transactions of the Ethnological Society of London, vol. I, N. S., pp. 177—185, London 1861) oder in dem ebenfalls bei Cordier (a. a. O. Sp. 1830) erwähnten *Catalogue of Books contained in the Lockhart Library and in the General Library of the London Missionary Society Part II: Chinese Printed Books* (London 1899) näher beschrieben wird, kann ich nicht angeben, da mir keine von beiden Publikationen zur Verfügung steht.

[2] T'oung Pao, Ser. II, Bd. IX 1908, S. 108.

[3] Vgl. R. K. Douglas, *Supplementary Catalogue of Chinese Books and Manuscripts in the British Museum* (London 1903) S. 58 und 91.

t'u 黔省各種苗圖 „Illustrierte Schilderungen der Miaotsĕ-Stämme in der Provinz K'ien (d. h. Kueïtschou)"; Douglas bemerkt dazu, die Beschreibung, die auf der den Zeichnungen gegenüberliegenden Seite stehe, sei ausführlicher als gewöhnlich bei den betreffenden Stämmen. Das zweite Album *Miao t'u* 苗圖 „Illustrierte Beschreibungen der Miaotsĕ-Stämme"enthält in Farben gehaltene Zeichnungen auf Seide, gibt aber ebenfalls keinen Verfassernamen an. Die Entstehung des ersten Albums möchte Douglas um 1850 (?), die des zweiten um 1750 (?) ansetzen.

12. Schließlich hat auch Stephen W. Bushell in seinem Werke *Chinese Art*[1] zwei sehr mittelmäßige Skizzen aus einem ursprünglich kolorierten Miaotsĕ-Album abgebildet; in ethnologischer Hinsicht ist vor allem das zweite Bild (Fig. 134) interessant, auf dem sich die weitverbreitete und auch von den Miaotsĕ geübte Sitte der Couvade dargestellt findet[2].

Wir sehen also, allein die bekanntgewordenen Miaotsĕ-Albums bilden schon eine ganze Reihe, und wir dürfen wohl annehmen, daß dies nur ein kleiner Bruchteil der wirklich vorhandenen ist[3]. Und sollten selbst einige der beschriebenen Exemplare identisch sein, so bleiben immer noch zu viele übrig, als daß wir mit Bridgman (vgl. oben S. 270) diese Albums trotz ihrer handschriftlichen Form als selten bezeichnen könnten; wir werden in diesem Punkte wohl eher Edkins beistimmen müssen, wenn er behauptet, illustrierte Albums dieser Art seien in Schanghai und Peking nichts Seltenes[4]. Es handelt sich eben bei diesen ethnographischen Aquarellen nicht um künstlerisch zu wertende Zeichnungen, sondern mehr um handwerksmäßige Kopien. Allerdings weisen die einzelnen Exemplare, was ihre Ausführung betrifft, noch große Unterschiede auf; das wertvollste unter ihnen ist in künstlerischer Hinsicht unstreitig das Hirthsche Album (vgl. oben Nr. 6). Wenn wir nun den Versuch machen, den Archetypus der verschiedenen Miaotsĕ-Albums zu

[1] Bd. II[2] (London 1910) Fig. 133 und 134.

[2] Vgl. Bushells Bemerjkungen a. a. O. S. 144 und Hugo Kunike, *Das sogenannte „Männerkindbett"*, Zeitschrift für Ethnologie (43. Jahrg., Berlin 1911, S. 546—563), der die bei Bushell wiedergegebene Illustration als „absolut einwandfreie, leider auch ganz singuläre bildliche Darstellung eines wirklichen männlichen Wochenbettes" bezeichnet (S. 547—548); vgl. dazu die Proben unten (S. 281 ff.) und die Abbildungen 3 und 4.

[3] In der Tat soll nach einer gelegentlichen Bemerkung Hirths auch das Museum für Völkerkunde in Berlin ein solches Miaotsĕ-Album besitzen. Außerdem werden in dem neuesten (大正三年六月) Katalog der japanischen Buchhandlung Bunkyudō 文求堂 in Tōkyō (S. 16) folgende drei handschriftliche kolorierte (寫本著色) Albums zum Verkauf angeboten: 1. Tien-schêng yü-ti t'u-schuo Tien-pien Lo-lo t'u 滇省輿地圖說滇邊猓猓圖 in 6 Einzelalbums (帖); 2. Tien-schêng Miao-tsu t'u 滇省苗族圖 in einem Album und 3. Kueïschêng Miao-tsu t'u 桂省苗族圖 ebenfalls in einem Album.

[4] The Chinese Recorder, Bd. III (Foochow 1871) S. 74: „The customs and mode of life of the Miau tsī are by the Chinese regarded as very curious and amusing. Otherwise, coloured drawings illustrative of their customs and occupations would not be so numerous as they are. Books of these illustrations are common both at Shanghai and in Peking. The habits of a large number of the tribes residing in Kwang-si, and Kwei-cheu have been delineated in these collections..."

rekonstruieren, so können wir aus der Tatsache, daß allein drei der oben aufgeführten Exemplare (Nr. 3, 5 und 7) aus 82 Bildern bestehen, wohl mit Recht den Schluß ziehen, daß auch der Archetypus 82 Illustrationen in zwei Albums umfaßt hat. Nr. 2 mit 41 Bildern würde dann der Hälfte, also einem Album entsprechen (vgl. auch Nr. 2 mit 42); ebenso kommen Nr. 1 mit der Beschreibung von 79 Stämmen und Nr. 6 mit 81 Blättern der angenommenen Zahl sehr nahe. Für die Abfassungszeit des Archetypus unserer Miaotsĕ-Albums erhalten wir einen ungefähren terminus post quem aus einigen historischen Angaben, die bei einzelnen Stämmen — es sind immer die gleichen — über ihre Wanderung oder Unterwerfung gemacht werden. Diese Angaben führen nun alle[1] auf die Regierungsperiode Yung-Tschêng (1723 bis 1735). In der Tat versuchte die chinesische Regierung seit 1730, die größtenteils noch unabhängigen Miaotsĕ der Provinzen Yünnan und Kueïtschou unter ihre Verwaltung zu bringen; an den meisten Orten geschah dies mit friedlichen Mitteln, doch kam es bei verschiedenen Stämmen auch zu Erhebungen, die sich bis in den Anfang der Regierungsperiode K'ien-Lung (1736—96) fortsetzten[2]. Es scheint, daß durch diese Ereignisse die Chinesen veranlaßt wurden, sich genauer mit dem Leben und Treiben der Miaotsĕ zu beschäftigen, und dann ihre Kenntnisse in Form solcher Albums niederlegten; dabei konnten sie immerhin die schon vorhandene Literatur über die Miaotsĕ verwenden. In der Clarke'schen Übersetzung (vgl. oben Nr. 5) wird, kaum auf Grund einer dementsprechenden direkten Notiz, die Abfassung des betreffenden Manuskriptes um 1730 angesetzt; nach dem Gesagten kommt man aber der historischen Wahrheit wohl näher, wenn mit der Datierung noch etwas, vielleicht um einige Jahrzehnte, herabgegangen wird. Ob freilich eine der obengenannten Handschriften ein so hohes Alter beanspruchen kann, unterliegt starkem Zweifel; bei der großen Zahl der bekanntgewordenen Albums ist es viel wahrscheinlicher, daß sie alle über eine Reihe von Zwischengliedern auf einen nicht erhaltenen Archetypus zurückgehen. Auch in der zweiten Hälfte des 18. und im Laufe des 19. Jahrhunderts fanden dann noch mehrere Aufstände der Miaotsĕ statt, die zu kriegerischen Maßnahmen gegen sie führten[3]; so wurde das Interesse für diese merkwürdigen Stämme wacherhalten und gab wohl den Anlaß, daß auch unsere Illustrationen immer wieder neu gezeichnet wurden. Wenn dabei die Texte un-

[1] Vgl. bei Bridgman Nr. 15 und 16 (das 10. und 13. Jahr Yung-Tschêng entsprechen in Wirklichkeit den Jahren 1732 und 1735, nicht 1733 und 1736), ferner Nr. 64, 65, 66, 82.

[2] Vgl. Clark, *Kwiechow and Yünnan Provinces* S. 97ff., besonders S. 106ff.

[3] Die beiden unter K'ien-Lung unternommenen größeren Feldzüge gegen die im Gebiete des Großen und Kleinen Kin-tsch'uan 金川 sitzenden Völkerschaften fanden in den Jahren 1747—1749 und von 1772 bis Ende 1775 statt. Über die von 1855 bis 1881 gegen die Miaotsĕ ergriffenen kriegerischen Maßnahmen finden sich genaue Berichte in dem mit dem *K'in-ting p'ing-ting Yün-nan Hui-feï fang-lio* 欽定平定雲南回匪方略 vereinigten *K'in-ting p'ing-ting Kueï-tschou Miao-feï ki-lio* 欽定平定貴州苗匪紀略 (40 küan in 40 pen); vgl. Pelliot, BEFEO III (1903) S. 687, wo es beim letzten Titel fälschlich *fang-lio* statt *ki-lio* heißt.

Fig. 1a. Aus dem Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u.

verändert blieben und in ihnen auf spätere Ereignisse nicht Bezug genommen wurde, so entspricht gerade dieser Umstand der literarischen Eigenart der Chinesen, die denselben Text oft auch dann noch wiederholen, wenn die ihm zugrunde liegenden Voraussetzungen nicht mehr zutreffen.[1] Untersuchen wir schließlich die Miaotsĕ-Albums noch kurz auf ihren Inhalt hin, so sehen wir, daß zunächst die Bilder trotz des Unterschiedes, den die einzelnen Exemplare in ihrer künstlerischen Ausführung zeigen, rein stofflich betrachtet, eng verwandt sind; noch deutlicher tritt dies bei den Texten zutage, die großenteils wörtlich übereinstimmen und höchstens in dem einen Album etwas mehr zusammengezogen und verkürzt sind als in dem anderen. Unter diesen Umständen wäre es zwecklos, wenn man etwa von dem Gothaer und Münchener Exemplar eine neue Übersetzung geben und sie mit den früheren vergleichen wollte; man könnte dabei vielleicht verschiedene kleine Abweichungen feststellen und einige Ausdrücke treffender wiedergeben, neue Erkenntnisse würde man aber nicht gewinnen. Das einzige Problem, das uns die Miaotsĕ-Albums noch aufgeben, liegt vielmehr in der Quellenfrage. Die ganze Art der literarischen Produktion bei den Chinesen macht es nämlich von vornherein wahrscheinlich, daß man, als um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Archetypus unserer Handschriften entstand, die über die Miaotsĕ in Wort und Bild bereits vorhandene Literatur dazu heranzog.

Die einzigen von Text begleiteten Miaotsĕ-Bilder, die ich bisher in einem chinesischen Werke habe entdecken können, sind im *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* (vgl. besonders das 8., daneben auch das 6. Kapitel) enthalten. Diese Bilder scheinen

[1] Was im besonderen die Zuverlässigkeit der ethnographischen Literatur der Chinesen betrifft, so fällt darüber Bonifacy (T'oung Pao, Ser. II, Bd. VIII 1907, S. 92) ein hartes Urteil; die Ungenauigkeit der in der chinesischen Ethnographie üblichen Klassifikationen weist auch d'Ollone, *Les derniers Barbares* S. 156 gerade mit Bezug auf die Miaotsĕ nach.

aber auf den ersten Blick mit denen unserer Miaotsĕ-Albums nicht verwandt zu sein; denn während in den letzteren immer ganze aus einer Reihe von Personen bestehende Szenen in Aquarallfarben dargestellt sind, bringt das *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* bei jedem Miaotsĕ-Stamm zwei in schwarzer Umrißzeichnung gehaltene Figuren, nämlich die eines Mannes und die einer Frau. Bei genauerem Zusehen ergibt sich aber, daß die Einzelfiguren in diesem Werk teilweise Stellungen und Haltungen einnehmen, die erst ihre Erklärung finden, wenn man sie als Glieder von Gruppenbildern betrachtet. In der Tat lassen sich dann verschiedene Figuren des *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* in den Miaotsĕ-Albums wiederfinden. Ein Beispiel mag das illustrieren: Denken wir uns die beiden im *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* getrennten Bilder der Ku-ling Miao (Kap. 8, fol. 41 = Fig. 1 a und 1 b) in entsprechender Weise vereinigt, so erhalten wir ohne weiteres die Szene, die das betreffende Bild des Gothaer Exemplars (Nr. 39 = Fig. 2) darstellt. Aber der Nachweis, daß zwischen manchen Figuren des *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* und der Miaotsĕ-Albums eine Verwandtschaft besteht, entscheidet noch keineswegs die oben gestellte Quellenfrage; denn der Annahme, daß die Bilder unserer Miaotsĕ-Albums letzten Endes auf das genannte Werk zurückgehen, stehen sowohl zeitliche als besonders innere Gründe entgegen: ist die Vermutung, daß die Einzelfiguren des *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* aus solchen Szenenbildern, wie sie uns die Miaotsĕ-Albums vorführen, herausgenommen sind, nicht etwa viel wahrscheinlicher als die, daß jene Einzelfiguren zu ganzen Szenenbildern erweitert wurden? Der Wahrheit kommt man vielmehr wohl näher, wenn man das *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* auf der einen und die Miaotsĕ-Albums auf der anderen Seite gleichsam als einzelne Zweige betrachtet, die schließlich auf einen gemeinsamen Stamm, wenn auch kaum unmittelbar, sondern über verschiedene Zwischenäste zurückgehen.

Fig. 1 b. Aus dem Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u.

Wo lassen sich nun Spuren älterer Miaotsĕ-Darstellungen aufdecken? Auf

Fig. 2. Gothaer Album Nr. 39.

diese Frage kann zunächst ein kurzer Hinweis in den Vorbemerkungen des *Kueï-tschou t'ung-tschï*[1] 貴州通志, das übrigens den Miaotsĕ in Kap. 7 auch einen eigenen Abschnitt (*Miao-Man* 苗蠻) widmet, einiges Licht werfen; es heißt dort nämlich (*fan-li* 凡例 fol. 2 r°): „Die Miao-Barbaren stehen sich trotz der großen Zahl ihrer Stämme nach ihrer äußeren Erscheinung, ihrer Kleidung und Nahrung in Wirklichkeit doch ziemlich nahe. In der alten Ausgabe war jeder Stamm durch ein Bild illustriert; doch erscheinen (diese Bilder) im Gegenteil als abschweifend[2], und es ist wohl besser, sie auszumerzen. Denn die Gemütsart und die Sitten und Gebräuche der Miaotsĕ werden in der Beschreibung geschildert, und es ist nicht nötig, an der Hand von Bildern eine Untersuchung darüber anzustellen." Nach dieser Angabe hätten sich also in einer älteren Ausgabe des *Kueï-tschou t'ung-tschï* Darstellungen der Miaotsĕ befunden. In der Tat enthält die aus dem Jahre 1692 stammende Ausgabe, welche die Bibliothèque Nationale in Paris von diesem Werke besitzt[3], Karten und Illustrationen, und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß wir unter letzteren Miaotsĕ-Darstellungen zu verstehen haben. Wahrscheinlich lassen sich aber diese Miaotsĕ-Illustrationen noch weiter zurückverfolgen.[4]

[1] Die Ausgabe, welche das Seminar für Sprache und Kultur Chinas in Hamburg von diesem Werke besitzt, stammt vom Jahre 1741 (über die Geschichte des *Kueï-tschou t'ung-tschï* wird der im nächsten Heft erscheinende Anhang noch ausführliche Angaben bringen); es sind 46 Kapitel, 32 Bände in 4 T'ao, Holzdruck auf weißem Papier.

[2] 似轉覺支離. Mit anderen Worten: die Illustrationen scheinen (nach der Ansicht des Verfassers) die Wissenschaft von der Hauptsache auf Nebendinge abzulenken. — Zu den Schlußworten 按圖而考索 vgl. Pétillon, *Allusions Littéraires* (Variétés Sinol. Nr. 13) S. 488.

[3] M. Courant, *Catalogue des Livres Chinois* ... (Paris 1902) Nr. 1791—1794.

[4] Näheres darüber im Anhang.

Was sodann die Texte in unseren Miaotsĕ-Albums betrifft, so ist hier neben dem *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u*, das bei jedem der beschriebenen Stämme kurze von historischen Angaben eingeleitete Notizen ethnographischen Inhaltes bringt, vor allem auch das in der Mitte des 18. Jahrhunderts erschienene *Ta-Ts'ing yi-t'ung-tschī* 大清一統志 heranzuziehen; in dem der Provinz Kueïtschou gewidmeten Teil (Kap. 390—403) enthält nämlich dieses Werk am Ende der einzelnen Präfekturbeschreibungen jedesmal eine mit unseren Texten oft wörtlich übereinstimmende Schilderung der in der betreffenden Präfektur hausenden Miaotsĕ- und verwandten Stämme[1]. Schließlich hat schon Hirth[2] auf das „Hauptwerk" der südwestlichen Provinzen hingewiesen, nämlich auf das im Jahre 1763 von Sie Schêng-lun 謝聖綸 veröffentlichte *Tien-K'ien tschī-lio* 滇黔志略 in 30 Kapiteln, wo ebenfalls die Texte unserer Miaotsĕ-Albums gedruckt vorliegen. Es ist aber klar, daß aus zeitlichen Gründen keines der genannten Werke als Quelle der Albumtexte in Betracht kommen kann. Mit unbedingter Sicherheit wird sich diese wohl überhaupt kaum aufdecken lassen, auch nicht durch eine Übersicht über die chinesische Miaotsĕ-Literatur[3]; denn bei der literarischen Eigenart der Chinesen, das vorhandene Material in der gleichen Form immer weiterzugeben, könnte man zwa eine Reihe von Werken nachweisen, die schon dieselben ethnographischen Notizen wie unsere Miaotse-Texte enthalten, ohne daß sich aber ein bestimmtes als direkte Quelle der letzteren angeben läßt. Es genüge, für diese enge Verwandtschaft ein Beispiel anzuführen, und zwar mag hierzu das von T'ien Ju-tsch'êng[4] 田汝成 unter der Ming-Dynastie verfaßte *Yen-kiao ki-wên* „Nachrichten aus den tropischen Marken" dienen; das Wörterbuch des K'ang-Hi (Radikal 94, Zeichen 犵) gibt daraus folgenden Auszug: „Die K'i-lao werden auch K'i-liao genannt und zerfallen in fünf Stämme. Sie tragen loses Haar und gehen barfuß. Sie achten das Leben gering und opfern sich für ihre Kameraden. Mit einem Streifen Tuch umwickeln sie ihre Lenden, ohne daß es auf

[1] Eine Reihe der die Miaotsĕ betreffenden Texte hat aus diesem Werk T'ang Tsai-Fu in den Anmerkungen zu seiner Arbeit *Le mariage chez une tribu aborigène du Sud-Est du Yun-nan* (T'oung Pao, Ser. II. Bd. VI 1905, S. 572—622) übersetzt; vgl. S. 585—586 und 593—596.

[2] Mitt. d. Sem. f. Orient. Spr. z. Berl., Bd. VII (1904), Ostasiat. Stud. S. 244 f.

[3] Eine reiche Fundgrube von kleineren und größeren Abhandlungen über die Miaotsĕ bildet die 8. Abteilung (*tschī* 帙) des von Wang Si-k'i 王錫祺 (Beiname Schou-hüan 壽萱) zusammengestellten geographischen Sammelwerkes *Siao-fang-hu-tschai yü-ti ts'ung-tsch'ao* 小方壺齋輿地叢鈔 (Vorrede von 1877, Ausgabe in kleinem Format 1891 in Schanghai erschienen, vgl. Pelliot, BEFEO III 1903, S. 747—748 und VI 1906, S. 403). Unter den dort gesammelten Texten notiere ich außer dem von T'ang Tsai-fu (siehe vorletzte Anm.) übersetzten *Tien-K'ien t'u-sse hun-li ki* 滇黔土司婚禮記 des Tsch'ên Ting 陳鼎 vor allem das neuerdings (1908) auch im *Wên-ying-lou yü-ti ts'ung-schu* 問影樓輿地叢書 abgedruckte *Tung* (nicht *T'ung*)*-k'i sien-tschi* des Lu Tz'ĕ-yün 陸次雲, das von Wylie (*Notes on Chin. Lit.* S. 63) fälschlich dem Tsch'ên Ting zugeschrieben wird.

[4] Nach der offiziellen Biographie (*Ming schi* 明史 Kap. 287, fol. 4 v°—5 r°) wurde T'ien Ju-tsch'êng (sein *tsĕ* war *Schu-ho* 叔禾) im Jahre 1526 *tsin-schī* und war dann im Südosten als Beamter in verschiedenen Stellungen tätig. Ob sein *Yen-kiao ki-wên* noch erhalten ist, vielleicht in einem *ts'ung-schu*, vermag ich nicht anzugeben.

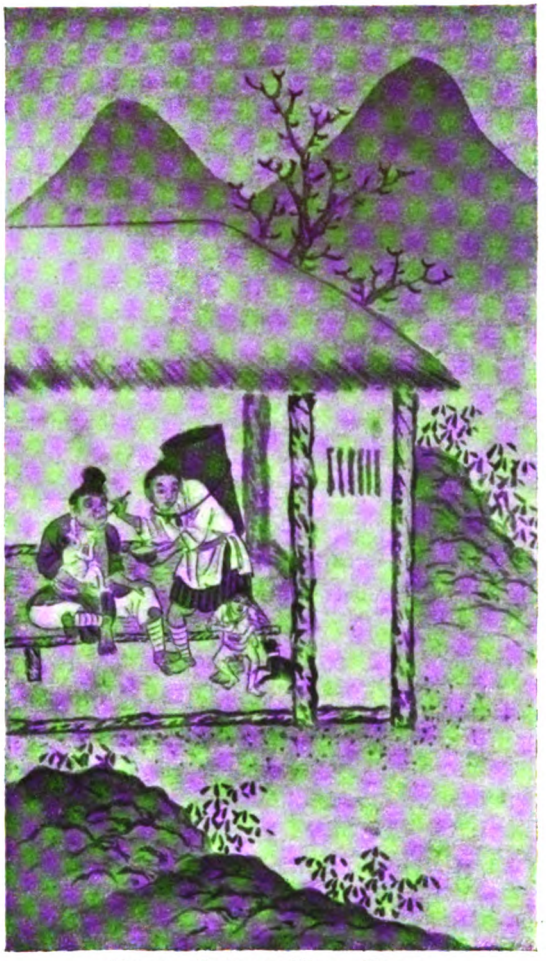


Fig. 3. Gothaer Album Nr. 59.

der Seite Falten gibt; sie nennen dies ‚Faß-Röcke'. Männer und Frauen sind gleichgekleidet. Diejenigen, die geblümtes Tuch dazu (verwenden), sind die geblümten K'i-lao; diejenigen, die rotes Tuch (verwenden), heißen rote K'i-lao. Bei all (diesen Stämmen) verbinden sich Blutsverwandte nicht durch Heiraten. Dann gibt es die K'i-lao mit eingeschlagenen Zähnen; sie sind noch viel gewalttätiger (als die übrigen). Ferner die K'i-lao mit geschorenem Kopf; bei diesen lassen Männer und Frauen ihre Haare nur etwas über einen Zoll lang wachsen. Ferner die Schweinemist-K'i-lao; sie sind keine Freunde der Reinlichkeit und leben in Ställen mit Hunden und Schweinen zusammen; wenn sie ein Tier erwischen, so verschlingen sie es gierig wie Wölfe. Ferner gibt es die Mu-lao, deren Sitten mit denen der K'i-lao übereinstimmen; sie graben die Erde auf und stellen eine Art Ofen her, dann machen sie Feuer und lagern sich im Kreise herum; dabei benutzen sie Kleider aus Rinderhaut, ohne Decken und Matten zu gebrauchen. Die vier Stämme der Miao, K'i, Ling und Liao sind ferner alles Völkerschaften, die an Gebirgsbächen oder in Berghöhlen wohnen. In Kueï-lin (Provinz Kuangsi) gibt es die K'i-t'ung." Damit vergleiche man die von T'ang Tsai-Fu (a. a. O. S. 594 Anm. 1) aus dem *Ta-Ts'ing yi-t'ung-tschï* (Kap. 391) übersetzte Notiz über die K'i-lao im allgemeinen und, was die K'i-lao mit eingeschlagenen Zähnen betrifft, die nachfolgenden Proben.

Zum Schluß seien, um das über die Miaotsĕ-Albums oben Gesagte noch an einigen Beispielen zu illustrieren, aus dem Gothaer und dem Münchener Exemplar je zwei entsprechende Abschnitte übersetzt, die gerade vom ethnographischen Standpunkte aus einiges Interesse beanspruchen dürften; zugleich wird man aus diesen Proben ersehen können, wie nahe die neuen Texte mit den schon bekannten verwandt sind.

Die Lang-tz'e-Miao.

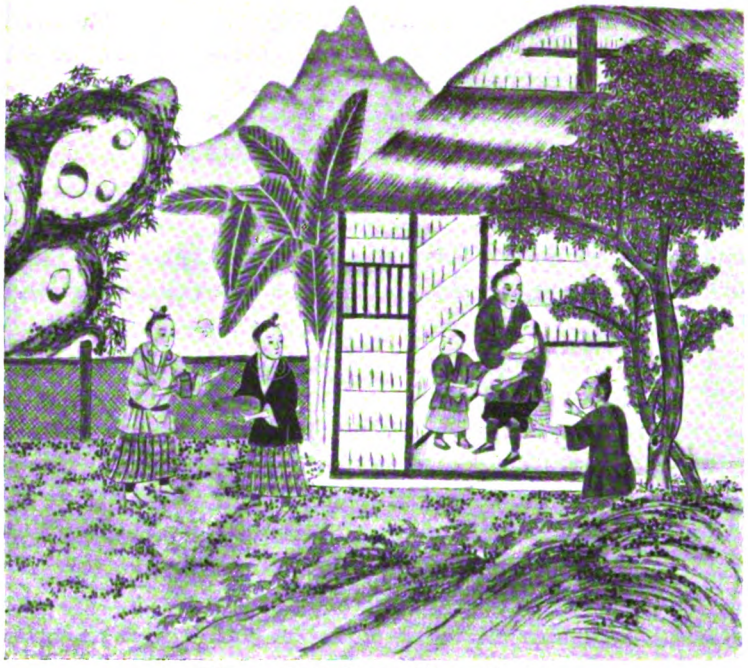


Fig. 4. Münchener Album Nr. 12.

Münchener Exemplar (Nr. 12). „Die Lang-tz'e Miao[1]. Ihre Sitten sind sehr eigentümlich. Wenn eine Frau niederkommt, so muß der Mann daheim das Kind warten und verläßt nicht das Haus; erst nach einem Monat geht er wieder aus. Die Frau bestellt, nachdem sie geboren hat, draußen den Acker, richtet Essen und Trinken her und versorgt damit den Mann; den ganzen Tag über hat sie, abgesehen von der Zeit, wo sie das Kind stillt, keinen freien Augenblick[2]. Wenn Vater oder Mutter im Sterben liegen, so drehen sie diesen, sobald der Atem ganz erloschen ist, den Kopf auf den Rücken, was sie ‚freundlich auf die Nachkommen blicken' heißen; diese Sitte kommt aber jetzt immer mehr ab."

[1] Der Name dieses Stammes ist nicht mit Neumann (*Asiat. Stud.* S. 113) „Die Miao, zarte Männer genannt" zu übersetzen, sondern bedeutet wohl „die Miao, (bei denen) die Männer 郎 Mütter 慈 (sind)"; vgl. Ausdrücke wie 慈母 mère nourricière, 令慈 votre mère (Couvreur). — Die seltsame Sitte der Couvade hat zuletzt H. Kunike in seinem oben (S. 274, Anm. 2) genannten Aufsatz zusammenfassend behandelt; sein Literaturverzeichnis (a. a. O. S. 560—563) ist für China zu ergänzen durch Cordier, *Bibl. Sin.*[2] Sp. 1848. Interessant ist, daß nach einer Bemerkung Pelliots (BEFEO IV 1904, S. 771—772) die Couvade für die im südlichen China heimischen Lao durch eine Stelle des mindestens aus der T'ang-Zeit stammenden *Yi-wu-tschī* 異物志 von Fang Ts'ien-li 房千里 bezeugt wird. Im übrigen erwähnt aber, soviel ich sehe, merkwürdigerweise keine der zahlreichen Abhandlungen über die Miaotsĕ die Sitte der Couvade weiter; selbst der Name der Lang-tz'e-Miao ist mir nur einmal in dem von Peï Ts'ing-k'iao 貝青喬 verfaßten *Miao-su-ki* 苗俗記 (vgl. *Siao-fang-hu-tschai yü-ti ts'ung-tsch'ao* 8. Abt. fol. 73 r°) begegnet.

[2] Im chinesischen Text (一日除兒外悉無暇刻) fehlt offenbar zwischen 除 und 兒 ein Verbum wie 乳. Auch im folgenden 父母將死候氣初節時 ist 節 sinnlos; der Sinn erfordert ein Zeichen wie 絕.

Die danebenstehende Paraphrase in Versen lautet:

„Unter allen Menschen sind ihren Empfindungen nach die Lang-tz'e am verkehrtesten:
Die Männer ergeben sich dem Müßiggang, während die Frauen in unglaublicher Weise sich abmühen müssen.
Trotz der schweren Arbeit hat man aber sie über ihr hartes Los auch nicht im geringsten klagen hören;
Da braucht man nicht des Liang Hung Gattin zu preisen, die (vor ihrem Gemahl) die Reisschale bis zu ihren Augenbrauen emporhob."[1]

Eine Übersetzung des betreffenden Abschnittes im Gothaer Exemplar (Nr. 59) erübrigt sich, da dieser Text nur wenige Varianten enthält, die inhaltlich ohne jede Bedeutung sind; im übrigen vergleiche die Anmerkungen und die Abbildungen 3 und 4. Leider enthält das Florenz'sche Exemplar kein Bild, das sich auf die Lang-tz'e Miao bezieht, ebenso auch keines von dem folgenden Stamm.

Die K'i-lao mit eingeschlagenen Zähnen.

Münchener Exemplar (Nr. 36). „Die K'i-lao mit eingeschlagenen Zähnen wickeln sich einen Streifen dunklen, aus Schafwolle gewebten Tuches mitten um den Leib; sie nennen dies ‚Faß-Röcke'. Männer und Frauen sind gleichgekleidet. Wenn ein Mädchen heiraten will, dann läßt es sich unter allen Umständen zwei Vorderzähne herausbrechen, aus Furcht, der Familie ihres Mannes sonst zu schaden. Das sind die Leute, die als die Zähne einschlagenden bezeichnet werden[2]. (Die Frauen) schneiden die Haare vorne ab und tragen sie hinten aufgelöst als Zeichen weiblicher Unterordnung. Sie heißen auch K'i-lao und zerfallen in fünf Stämme; diese verschiedenen Arten verbinden sich aber nicht durch Heiraten. Sie tragen das Haar lose und gehen barfuß; sie geraten leicht in großen Zorn und achten das Leben gering. Sie wohnen im Westen von Kueïtschou, in Ts'ing-tschên."

Die danebenstehende Paraphrase in Versen lautet:

„Ihre ‚Faß-Röcke' zeigen keine Falten und sind gewebt aus dunkler Schafwolle.
(Die Frauen) lieben heiß des Gatten Familie und dulden es nicht, daß diese Schaden leidet;
Deshalb lächeln die jungen Frauen alle mit geschlossenen Lippen.
Diese Sitte des Zahneinschlagens ist überaus roh."

Schließlich sei noch der betreffende Abschnitt aus dem Gothaer Exemplar (Nr. 22) übersetzt, obwohl auch dieser inhaltlich weiter nichts Neues bringt:

„Die zahneinschlagenden K'i-lao wohnen im Westen von Kueïtschou, im Gebiet von Ts'ing-p'ing und P'ing-yüe. Die Frauen teilen vorn ihre Haare und lassen sie hinten lose herabhängen; das gilt (als Zeichen) weiblicher

[1] Zu den Worten 鴻案有齊眉 vgl. Pétillon, *Allusions Litt.* (Var. Sin. Nr. 8) S. 176.

[2] Die Literatur über diesen eigentümlichen Brauch hat R. Th. Preuß, Globus Bd. LXXXVI (1904) S. 363 Anm. 92 zusammengestellt. Vgl. dazu Abbildung 5.

Unterordnung. Wenn ein Mädchen heiraten will, dann läßt es sich zwei Vorderzähne herausbrechen, wie man sagt, aus Furcht, der Familie ihres Mannes (sonst) zu schaden. Die Männer tragen das Haar lose und gehen barfuß. Als Kleidung verwenden sie einen Wollstreifen aus gewebtem Tuch, den sie sich um den Leib wickeln, ohne daß es Falten gibt; sie nennen dies ‚Faß-Röcke', und ebenso alle übrigen K'i-lao."

Fig. 5. Münchener Album Nr. 36.

DIE PRINZIPIEN DER CHINESISCHEN SCHRIFTBILDUNG. Von BRUNO SCHINDLER[1].

Die Vorstufen der chinesischen Schrift, die plastischen und graphischen Verständigungsmittel und Überlebsel vor der Schreibschrift, führen allmählich zu der reinen Begriffsschrift, „in der das Bild eine bestimmte einzelne Sache oder einen einzelnen Begriff ausdrückt[2].“ Von allem Anfang an ist diese Gedanken- oder Vorstellungsschrift, welche einzelne Worte durch bildartige Zeichen oder durch für das Wesen der Dinge charakteristische Linien anschaulich darzustellen versuchte, welche also sozusagen „der optische Ersatz für das gesprochene akustische Wort“ war[3], der Sprache angepaßt[4]. Die chinesische Sprache aber — und das muß besonders hervorgehoben werden — war keineswegs ursprünglich monosyllabisch[5]. Vielmehr ist dieser Monosyllabismus erst entstanden 1. durch allerlei Kontraktionen von zwei- und mehrsilbigen Verbindungen, wobei z. B. ja gerade die Wortunterscheidungen durch Tonakzente durch eben diese Kontraktionen von Präfix und Stamm (mit Ton auf Vorsilbe) herbeigeführt werden oder 2. „durch Spaltung der Zweisilbler und Selbständigwerden des einen oder beider Bestandteile[6]“. Neben dieser erst in historischer Zeit entstandenen Tendenz zur Vereinfachung der Silbe kann man ebenfalls schon frühzeitig eine Vereinfachung in der Laut- und in der mit ihr aufs engste verbundenen Tonentwicklung konstatieren. Die chinesische Schrift, die ja, um mit Steinthal zu reden, „die Übertragung der Sprache aus dem Reiche des Ohrs in das des Auges ist[7]“, hat sich in ihrer äußeren Form wie in ihrem inneren Bau ganz der Sprache anzupassen versucht. Der inneren Sprachform ist die innere Schriftform angepaßt. Nirgends zeigt sich dieses Verhältnis so stark wie bei den für das Chinesische so charakteristischen Wiederholungen (Geminationen) „der Mutter aller festgefügten Formen und Normen im Leben der Menschheit überhaupt[8]“. Nicht nur, daß diesen Doppelungen resp. mehrfachen Wiederholungen innerhalb eines Schriftzeichens durch eben diese Wiederholungen verstärkende Bedeutung zukommt, d. h. daß sie zur Bezeichnung des Plurals wie durchweg zum Ausdruck von Mehrheitsbegriffen gebraucht werden, sondern sie werden auch zur emphatischen Betonung von Adjektiven und Adverbien benutzt. Ja, die Pluralzeichen 𠂤 to′ und 衆 chung′ sind an sich schon Doppelungen[9]. Ausdrücke der Allheit und der Zusammengehörigkeit (des Vereinigens) gehören ebenfalls hierher. Ferner sei hier auf die Steigerungsform besonders von Verbalbegriffen hingewiesen, namentlich bei Ausdrücken, die charakteristische Arten des Verhaltens und Benehmens schildern, wobei beson-

[1] Der erste Teil dieser Arbeit erschien unter dem Titel „Die Entwicklung der chinesischen Schrift aus ihren Grundelementen“ in OZ III 4.

[2] R. Stübe, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Schrift, Heft 2: Die Bilderschriften. Leipzig 1913, S. 10.

[3] Weule, Vom Kerbstock zum Alphabet. Stuttgart 1915, S. 11.

[4] In der WZMG., Bd. XXVII, 1913, S. 25ff. und S. 184ff., wird das Thema „Schrift und Sprache“ vornehmlich am Beispiel des Chinesischen behandelt. Der Verfasser des Artikels, C. Nissen-Meyer, ein Dilettant in chinesischen Dingen, zeigt aber außer der Unkenntnis von Sprache und Schrift, mit der er zu exemplifizieren sucht, auch eine derartige Verständnislosigkeit für das ganze Problem, daß seine Ausführungen von Anfang an nicht ernst genommen werden können.

[5] Vgl. Grube, Die sprachgeschichtliche Stellung des Chinesischen, Leipzig 1881, und Conrady, Der altchinesische Fragesatz und der steigende Ton, in Mitt. d. Sem. f. Orient. Sprachen, Jahrg. XVIII, Abt. 1: Ostasiatische Studien, Berlin 1915.

[6] Conrady l. c., S. 4.

[7] Steinthal, Die Entwicklung der Schrift. Berlin 1852, S. 52.

[8] Weule, l. c., S. 14ff.

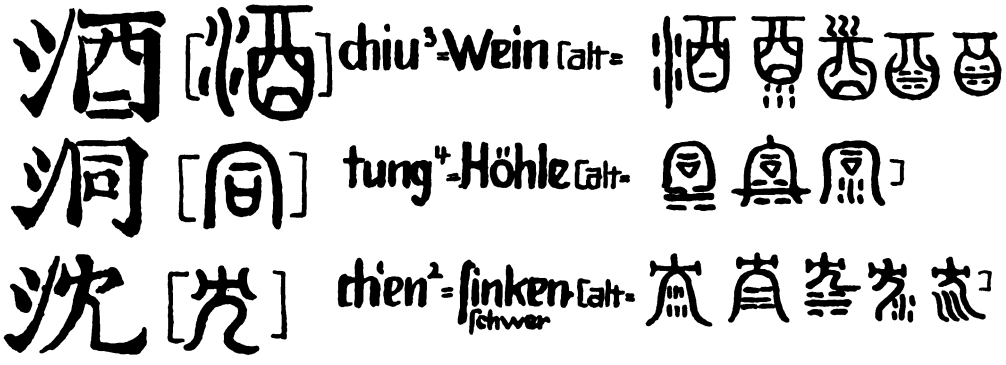
[9] Vgl. für die alten Formen die Tafel 22, wie überhaupt für Doppelungen die Tafeln 20—25.

Tafel 8.

ders zu beobachten ist, daß analog der sprachlichen Doppelung auch die Doppelung in dem Schriftzeichen selbst gern zu eigentümlichen, Geräusche nachahmenden Onomatopoeticis gebraucht wird. Nicht unwesentlich scheinen uns auch die Wiederholungen im Schriftzeichen zur Namensbezeichnung zu sein, ähnlich wie die sprachlichen Reduplikationen bei Personennamen der ältesten Zeit, z. B. 共工 Kung-kung, oder Pflanzen- und Tiernamen, z. B. 蟋蟀 sit-sut „Zikade" usw. zu bewerten sind[1]. Öfters sind derartige Schriftzusammensetzungen im modernen Schriftzeichen nicht mehr zu erkennen oder kaum wahrnehmbar, namentlich bei Begriffen, wo diese noch nicht

[1] In dem Wörterbuch 正字通 Cheng-tzu-t'ung s. v. 鑰 shuh findet sich der Kommentar: 宋子嗇名友五子以鑫淼猋焱垚立名. Sung tzŭ shu hatte den 5 Söhnen seines Freundes die Namen gegeben: Sên, Shen, Miao, Yen und Yao. Über die Doppelungen in Namen vgl. Tafel 34.

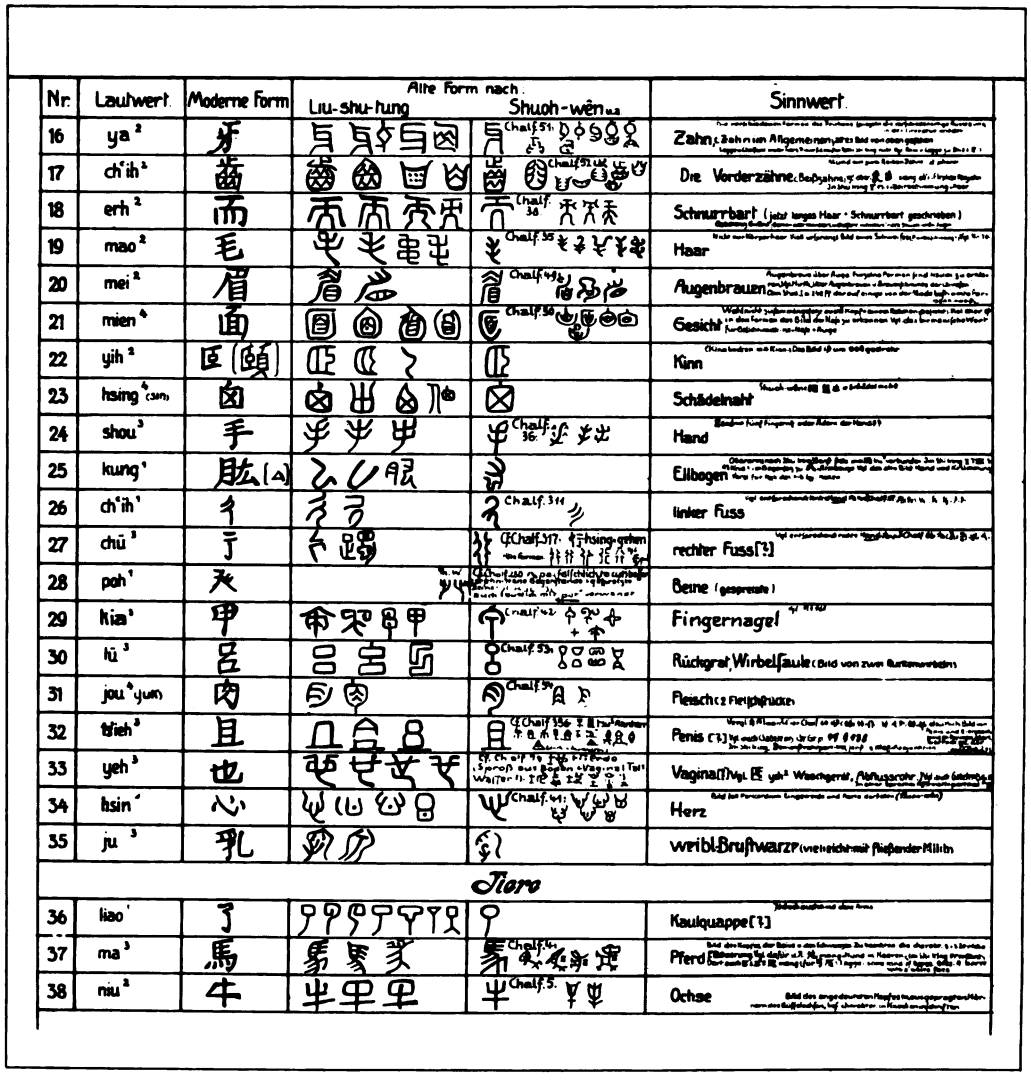
in einzelne Größen zu zerlegenden Anhäufungen auftreten, wo mit anderen Worten noch der Begriff der Häufung oder der Masse vorliegt, sind die Wiederholungen nur in alten Zeichen sichtbar, wie z. B. in 水 shŭi³ Wasser (= 3 Wasserwellen), 氣 k'i⁴ Odem (= 3 Luftwellen), 肉 jou⁴ (juk) Fleisch (= 2 Fleischstücke), 網 wang³ Netz (= mehrere Maschen, Flechtwerk) u. a. m.[1]. Die Anzahl der Wiederholungen (2 resp. 3 resp. 4) ist übrigens nicht immer durch den Sinnwert bedingt, sondern öfters auch lediglich von ästhetischen Gesichtspunkten diktiert. Auch die einfache Addition des Grundbegriffes schaut aus einer Anzahl von Schriftzeichen heraus, sei es um Zahlbegriffe figürlich als Summe kleinerer darzustellen, sei es um Duale zu formen. Wir haben diese Seite der chinesischen Schrift, die mit einer charakteristischen Besonderheit der Sprache gewissermaßen Hand in Hand geht, unsere besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil auf ihre Bedeutung in letzter Zeit erst durch Conrady hingewiesen worden ist, und weil die Doppelungen in der klassischen und nachklassischen Schriftsprache ungefähr ein Sechstel des ganzen Wortschatzes ausmachen[2]. Das innige Verhältnis der Schrift zur Sprache kommt aber auch bei anderen Grundgesetzen des chinesischen Sprachbaues zum Vorschein. So ist nach den Beispielen in den ältesten Inschriften (insbesondere den auf Knochen geschriebenen) die Stellung der einzelnen Teile eines zusammengesetzten Schriftzeichens, sofern sie nicht durch die Eigenart eines der Teile bedingt war, keine feste, ja es kommt sogar vor, daß diese in ein und derselben Inschrift wechselnd auftreten. Das Zeichen ⊦ pu³ = wahrsagen kommt z. B. in einer Knocheninschrift (Hopkins 140) regelmäßig und gewendet vor. Andere Beispiele[3] sind:



Die Schrift hat eben in ihren Anfängen, wie die Sprache, noch nicht das „Korsett" an, in das sie Brauch und Schönheitssinn allmählich gezwängt haben. Auch jene dem Chinesischen wie seinen Vettern, besonders dem Tibetischen eigentümlichen Besonderheit durch Verbindung von Ausdrücken entgegengesetzter Bedeutung, neue Worte, meist Abstrakta, zu bilden, finden wir in der Schrift wieder. So z. B. 尖 kien¹ (klein-groß) = Spitze, spitzig, scharf, 歪 wai¹ (nicht-gerade) = krumm. Auch die Ableitung der Frageform aus der affirmativen Grundbedeutung wird in der Schrift in Zeichen wie 否 fou³ (alt peu) wiedergegeben. Eine eigenartige Rolle scheint der Rad. 66 攴 p'u¹ = antreiben (Hand + Stock) in Zusammensetzung zu spielen. Er wirkt nämlich kausativ. Vgl. z. B. 教 kiao¹ (antreiben zum Lernen = 學 hiao⁴) = lehren, 攻 kung¹ (antreiben zur Arbeit = 工 kung¹) = angreifen, 放 fang⁴ (antreiben in einem Raum = 方 fang¹) = austreiben usw.[4]

Am innigsten aber machte sich das Verhältnis von Sprache und Schrift bemerkbar, wo die Vorstellungsschrift zur Wortschrift wurde, wo also die verschiedenen Lautbildungen, für die nur ein Vorstellungsbild vorhanden war, in der Schrift Eingang fanden, die es aber bald verstand, auch dort, wo die Gleichheit des Lautes zweier Wörter nicht immer mit ihrer verwandtschaft-

[1] Vgl. Tafel: Beispiele für die gebräuchlichsten Bilder von Gegenständen, Nr. 97, 94, 31, 134.
[2] Conrady l. c., S. 2. [3] Die Beispiele sind besonders markant, da das Schriftzeichen für „Wasser" als Trigramm auftritt bzw. umgekehrt. [4] Eine ähnliche Rolle spielt auch das Zeichen 人 jên² Mensch in 使 shih³ = befehlen.

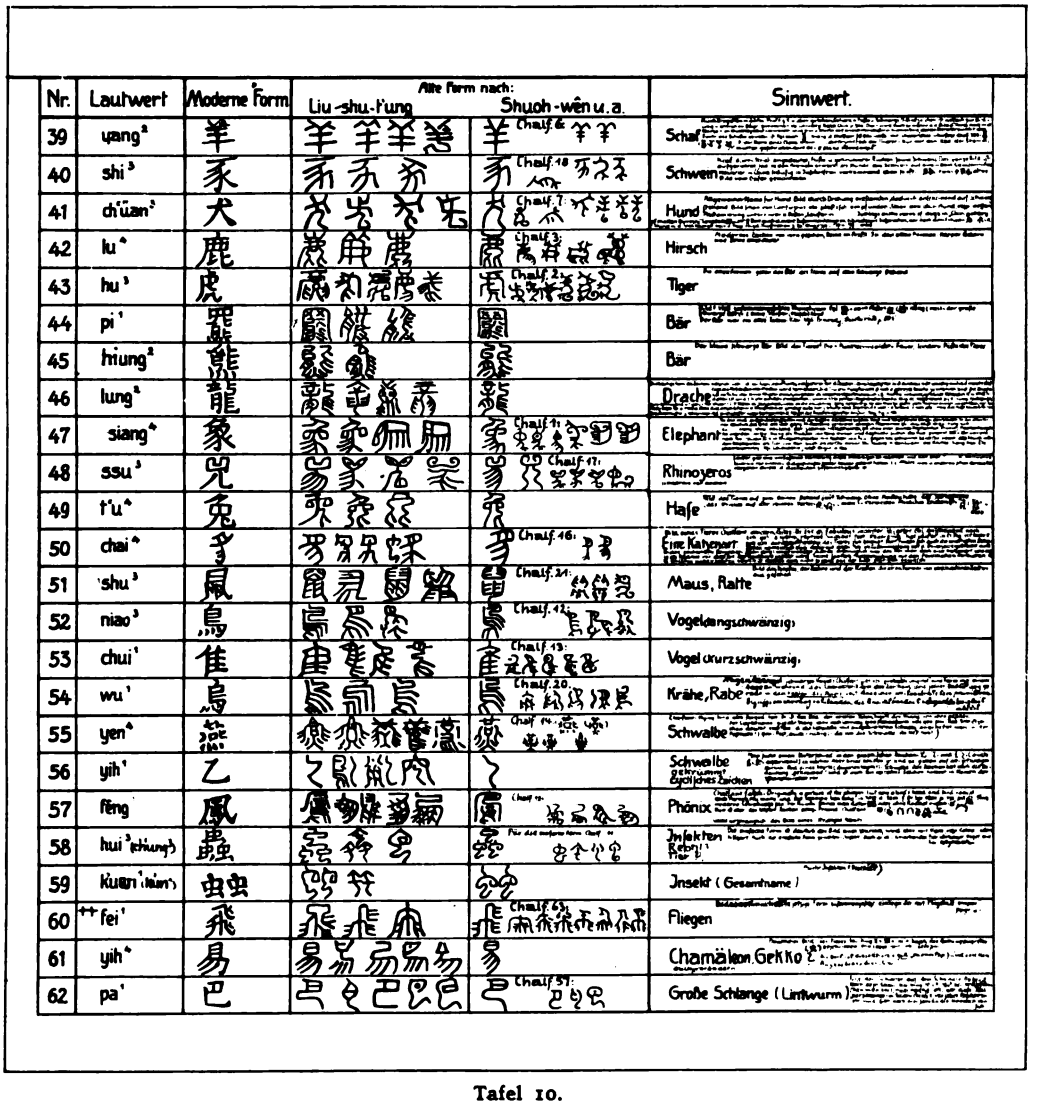


Tafel 9.

lichen Bedeutung zusammenfällt, noch das Vorstellungsbild durch Hinzufügung eines Bedeutungszeichens (Determinativs) zu erhalten und so die Ideenreihe neben der Aussprache mitzuteilen.

Neben diesem Vergleiche der chinesischen Schrift zum Charakter der Sprache sei hier kurz das Verhältnis der ältesten Schrift zur ältesten reinen Kunst gestreift. Sicherlich sind die ersten bildlichen Darstellungen aus demselben Fonds von Auffassung und Phantasietätigkeit hervorgegangen. Die Schrift (angewandte Kunst, Nutzkunst) und die reine Kunst gehen aus derselben geistigen Disposition, dem anschaulichen Denken, hervor[1]. Aber während die chinesische

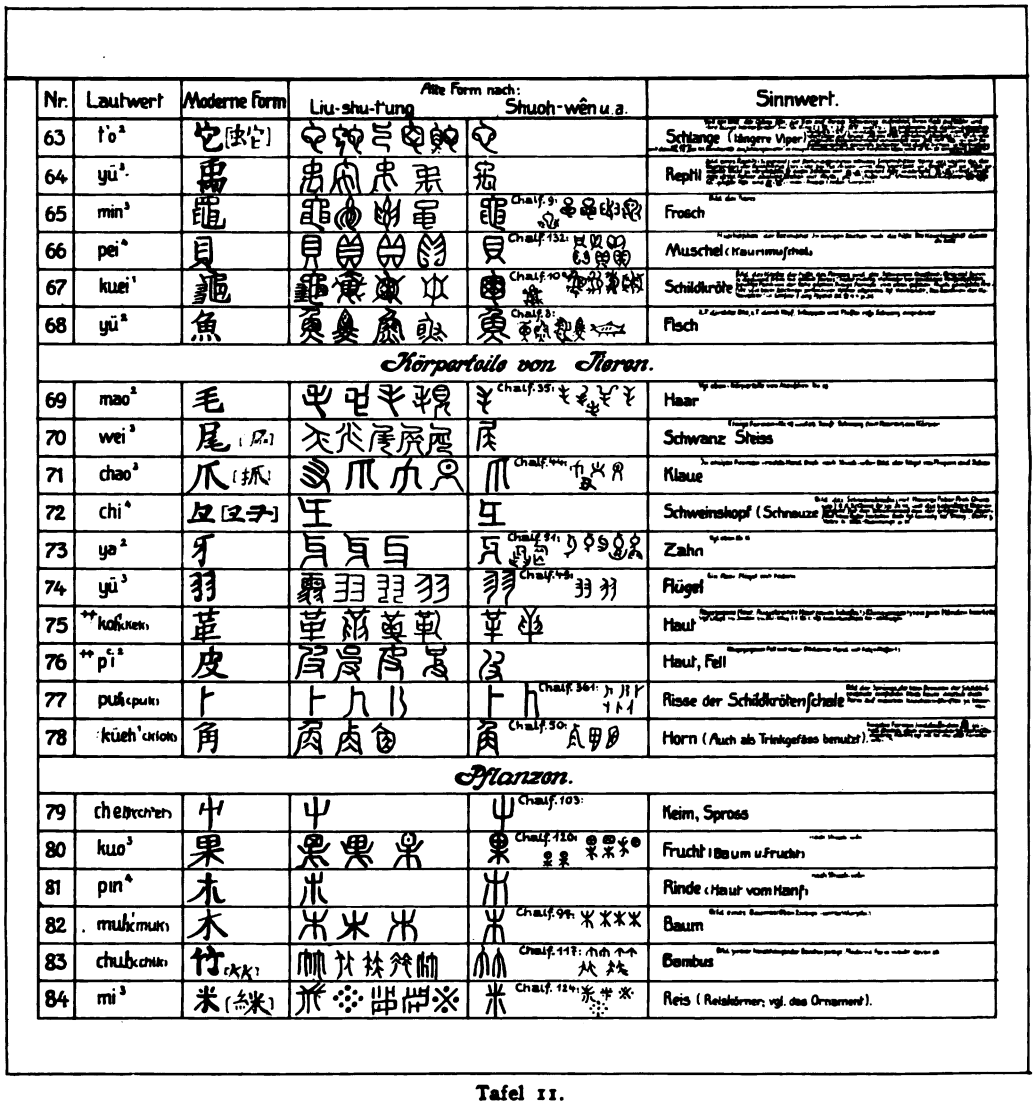
[1] Schneider, Die Religion der Ägypter, S. 72ff. Schneiders geistvollen Erörterungen über die ägyptische und babylonische Schrift im speziellen wie über die Schrift im allgemeinen haben wir manches zu verdanken.



Tafel 10.

Schrift in einer bestimmten Entwicklungsstufe von der anschaulichen Begriffsbildung zu unanschaulichen neuen Begriffen vorschreitet, emanzipiert sich die Kunst vom Begriff und bleibt auf der Stufe der reinen Anschauung stehen. Es klafft ein Unterschied zwischen malerischer Anschauung und anschaulicher Begriffsbildung. In China ist dieser Gegensatz von Kunst und Schrift (Nutzkunst) niemals so kraß in die Erscheinung getreten. Steinthal[1] glaubte das Verhältnis von Bilderschrift zur Malerei so aufzufassen können: „Die Bilderschrift wird nicht angeschaut, sondern gelesen, d. h. dem Gedanken vermittels der Sprache angeeignet; sie wird in ein fremdes Element, das des gegliederten Denkens, übertragen, verändert also ihr Wesen, ihre

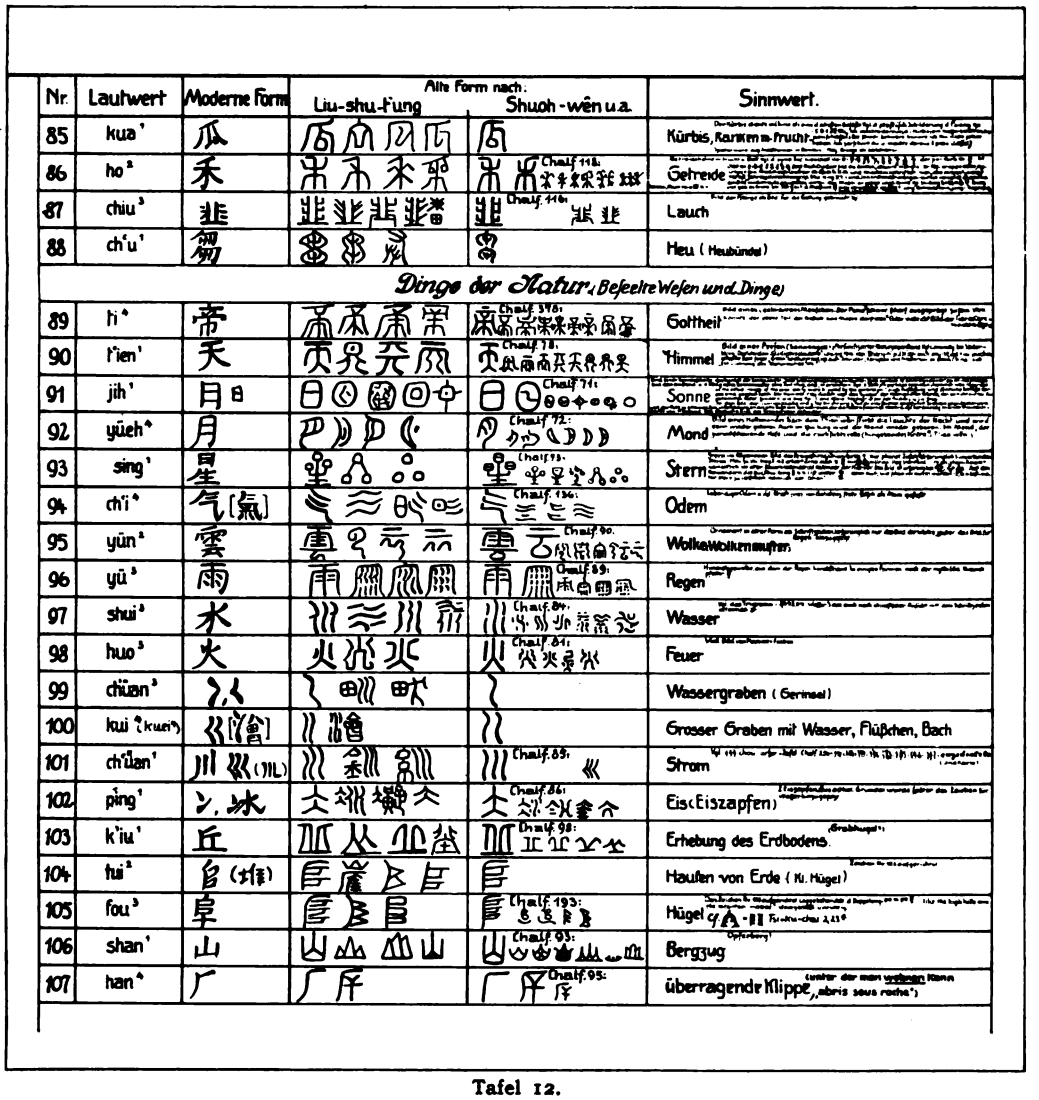
[1] Steinthal l. c. S. 60.



Tafel 11.

Natur. Diese ihre Vernichtung ist ihr Zweck; sie weist auf anderes hin und ist bloß um dieses Andere willen da." Und Vierkandt[1] hat neuerdings den bemerkenswerten Satz geprägt: „Die Hauptschwierigkeit für die Schaffung der Schrift lag für die Menschheit nicht in der Erfindung von Bildern, sondern in deren Beseitigung." Diese Beseitigung ist in China aber niemals durchgeführt worden. Dem Chinesen ist das Schriftzeichen bis auf den heutigen Tag ein Bild, das er allerdings zuweilen in wunderlicher Weise als Wortspiel auffaßt. Es bleibt aber stets ein Bild und besitzt auch die Eigenschaft des Bildes, „die Realität dessen hervorzurufen, was es darstellt[2]".

[1] Vierkandt, Das Zeichnen der Naturvölker. In Zeitschr. f. angew. Psychologie 1912, Bd. 6, S. 354.
[2] Conrady-Stenz, Beiträge zur Volkskunde Süd-Shantungs. Leipzig 1907, S. 14.



Nr.	Lautwert	Moderne Form	Alte Form nach: Liu-shu-t'ung	Shuoh-wên u.a.	Sinnwert.
85	kua¹	瓜			Kürbis, Kürbis- Frucht
86	ho²	禾			Getreide
87	chiu³	韭			Lauch
88	ch'u¹	芻			Heu (Heubündel)
			Dinge der Natur (Beseelte Wesen und Dinge)		
89	ti⁴	帝			Gottheit
90	t'ien¹	天			Himmel
91	jih⁴	月日			Sonne
92	yüeh⁴	月			Mond
93	sing¹	星			Stern
94	ch'i⁴	气[氣]			Odem
95	yün²	雲			Wolke Wolkenmuster
96	yü³	雨			Regen
97	shui³	水			Wasser
98	huo³	火			Feuer
99	chüan³	巛			Wassergraben (Gerinsel)
100	kuei¹ (kuei³)	巛[澮]			Grosser Graben mit Wasser, Flüßchen, Bach
101	ch'üan¹	川 巛(川)			Strom
102	ping¹	冫, 冰			Eis (Eiszapfen)
103	k'iu¹	丘			Erhebung des Erdbodens
104	tui²	𠂤(堆)			Haufen von Erde (Kl. Hügel)
105	fou³	阜			Hügel
106	shan¹	山			Bergzug
107	han⁴	厂			überragender Klippe, „abris sous roche“

Tafel 12.

Die Scheidung von Schrift und Kunst ist zwar — nach den archaischen bildartigen Zeichen zu urteilen — erfolgt, als die Typen noch grob erfaßt waren. Nachdem aber der charakteristische Zug des Bildes als Schriftzeichen einmal feststand, konnte er wohl abgeschliffen werden, aber der dem Chinesen angeborene Trieb zur Einzelschilderung brach doch immer wieder durch, und damit begann eine Wiederannäherung an die Kunst.[1]

Obwohl die ästhetische Seite in einem besonderen Kapitel behandelt werden soll, so muß doch

[1] Wie sehr dem Chinesen auch heute noch die anschauliche Wiedergabe des Gegenstandes im Schriftbild am Herzen liegt, zeigt der Umstand, daß sogar alten Zeichen ein neuer Bildwert verliehen wird, um einen neuen Begriff darzustellen. So hat man z. B. das Zeichen 弔 tiao⁴ = hängen für = die Bogenlampe gewählt, da es einen Pfahl mit dem Bogen zeigt.

Nr.	Lautwert	Moderne Form	Alte Form nach: Liu-shu-t'ung	Alte Form nach: Shuoh-wên u. a.	Sinnwert.
108	t'ien^{2}	田	田 田 田 畓	田 Chalf 69	Feld
109	ching^{3} (tsing)	井	井 井 井	井 Chalf 152 井 井 井 井	Brunnen
110	shih^{2} (shik)	石	厄 厄 厄 辰	厄 Chalf 96 厄 辰	Stein
111	yü^{3} (yük)	玉	丟 丟 丟 丟	王 丟 Vgl. Chalf 170. 王 玉	Edelstein Nephrit Jade
112	↔ tan^{1}	丹	丹 丹 月 丹	月 丹	Zinnober
113	lu^{3}	鹵	鹵 鹵 鹵	鹵	Salz
			Der stoffliche Kulturbesitz.		
			a.) Die Technik.		
114	lei^{4}	耒	耒 耒 耒 耒	耒	Grabstock
115	küeh^{1} (kiük)	亅		亅	Haken
116	küeh	乚		乚	Krummholz (Winkel).
117	yin^{3}	乚	乚	乚	Winkel
118	ch'ü^{1} (kiou)	曲	曲 曲 曲 曲	曲 Chalf 309	gekrümmt (Mäander, das Schreiben)
119	ya^{1}	丫	丫 丫 丫	丫 Chalf 163 丫	Gabel
120	hui^{2}	回 回	回 回 回 回	回 Chalf 274	Spirale (Mäander).
121	kin^{1}	斤	斤 斤 斤	斤 Chalf 105	Axt, Beil
122	chiu^{4} (kiou)	臼	臼 臼 臼 臼	臼 Chalf 200	Mörser
123	ting^{1}	丁	个 个 个 个	个 Chalf 168	Nagel
124	wang^{3}	罔	罔 罔 罔 罔	罔 Chalf 195	Netz
125	fang^{1} (fang)	匚	匚 匚 匚	匚 Chalf 182	Korb
126	hsi^{3}	匸	匸	匸	Kasten
127	lih^{4} (lik)	力	力 力 力 力	力 Chalf 48	Schaufel (?) Kraft
128	↔ chia^{4}	叉 [杈]	叉 叉 叉	叉 Chalf 63	Gabel (d. Finger verglichen)
129	pan^{1}	箕	箕 箕	箕 Chalf 189	Worfschaufel, Besen.

Tafel 13.

schon hier darauf hingewiesen werden, daß die Schrift trotz der innigen Anlehnung an die Kunst in China immer mit der Sprache konform ging. So bietet die symmetrische Form der Schriftzeichen (im Quadrat resp. Dreieck), die ihren Ursprung vielleicht dem Nachahmungstriebe verdankt, in ihrer späteren Anordnung und Anwendung aber die unmittelbare ästhetische Freude erkennen läßt, ein Seitenstück zu dem Parallelismus membrorum der Dichtung. Und auch die Zusammensetzung eines Zeichens aus mehreren ist ein treffendes Analogon zu dem schon frühzeitig einsetzenden mosaikartigen Essaystil der chinesischen Prosa und Poesie. Immer wieder leuchtet die feine malerische Ordnung und die Akribie im Detail der Schriftzeichen hervor, so die gemeinsame Brücke zur Kunst aufrechterhaltend.

Als die Schrift sich herauszubilden begann, hatte das Chinesische sicherlich mehr als die 900 bis 1000 Lautkomplexe, die man bisher für die älteste Zeit der Sprache anzunehmen pflegte, denn auch seine auf älteren Stufen stehengebliebenen Vettern wie das Tibetische weisen zum Teil einen weit reicheren Lautbestand auf. Die mehr oder minder rohen Bilder wurden allmählich traditionell für diese Lautkomplexe resp. ihre Homonyme. Nach und nach wurden diese Bilder durch lineare Äquivalente ersetzt. Seit der Hanzeit begannen die Chinesen, die sich schon frühzeitig mit paläographischen Studien abgaben, ihrer schematischen Ader getreu, sich über die Entwicklung der Schrift Rechenschaft abzulegen. Man teilte die Schrift in 6 Klassen oder Kategorien ein, und zwar im Anschluß an die Kommentierung einer Chou-li-Stelle[1], wo ein besonderer Beamter, „der Beschützer", 保氏 Pao-shi, aufgeführt wird, der als 5. der 6 Elementarfächer den Thronfolger in den 六書 liu shu = 6 Schriften zu unterrichten hatte. Man hat sich gewöhnt, diese 六書 als die 6 Kategorien zu deuten, was keineswegs so gewiß ist, wenn auch eine über die Hanzeit hinaufragende Tradition dieser Einteilung günstig sein mag. 書 shu (vgl. Tafel 18, Nr. 19) heißt nur „schreiben, die Schrift" (altes Bild: Mund + Hand + Pinsel). Zudem wird shu in dem Ausdruck 六書 liu shu auch für die 6 Formen der Schrift angewandt (so: Ts'ien Han-shu cap. Wei-wên-tzu 'Über Kunst und Literatur). Die Reihenfolge der auf die Chouzeit zurückgeführten 6 Kategorien der Schrift wird verschieden angegeben, abgesehen davon, daß die einzelnen Bezeichnungen selbst wechseln, wohl ein Zeichen dafür, daß diese Einteilungen nicht sehr alt sein dürften. Ich lasse die mir bekannten chronologisch geordnet folgen.

1. nach Chêng Sse-nung (Kommentator des Chou-li) Mitte des ersten Jahrhunderts n. Chr.:

1. 像形 siang⁴-hing² Bilder
2. 會意 hui⁴-i⁴ Symbolische Zusammensetzungen
3. 轉注 chuan³-chu⁴ Zeichen mit veränderter (differenzierter) Bedeutung
4. 處事 ch'u³-shih⁴ Symbole
5. 假借 kia³-kieh⁴ entlehnte (phonetische, falsche) Zeichen
6. 諧聲 hieh³-shêng¹ „lautangebende" Zeichen

II. nach Pan Ku (Historiograph der älteren Handynastie, 206 v. Chr. — 25 n. Chr.) + 92 n. Chr.:

1. 象形 siang⁴-hing²
2. 象事 siang⁴-shih⁴
3. 象意 siang⁴-i⁴
4. 象聲 siang⁴-shêng¹
5. 轉注 chuan³-chu⁴
6. 假借 kia³-kieh⁴

III. Nach dem Shuoh-wên (veröffentl. 121 n. Chr.):

1. 指事 chih³-shih⁴
2. 象形 siang⁴-hing²
3. 形聲 hing²-shêng¹
4. 會意 hui⁴-i⁴
5. 轉注 chuan³-chu⁴
6. 假借 kia³-kieh⁴

IV. Nach Chêng K'ang-ch'êng (Kommentator d. Chou-li) 127—200 n. Chr.

1. 象形 siang⁴-hing²
2. 指事 chih³-shih⁴
3. 諧聲 hieh²-shêng¹
4. 會意 hui⁴-i⁴
5. 轉注 chuan³-chu⁴
6. 假借 kia³-kieh⁴

V. Nach dem Liu-shu-ku des Tai T'ung (Ende der Sungzeit)

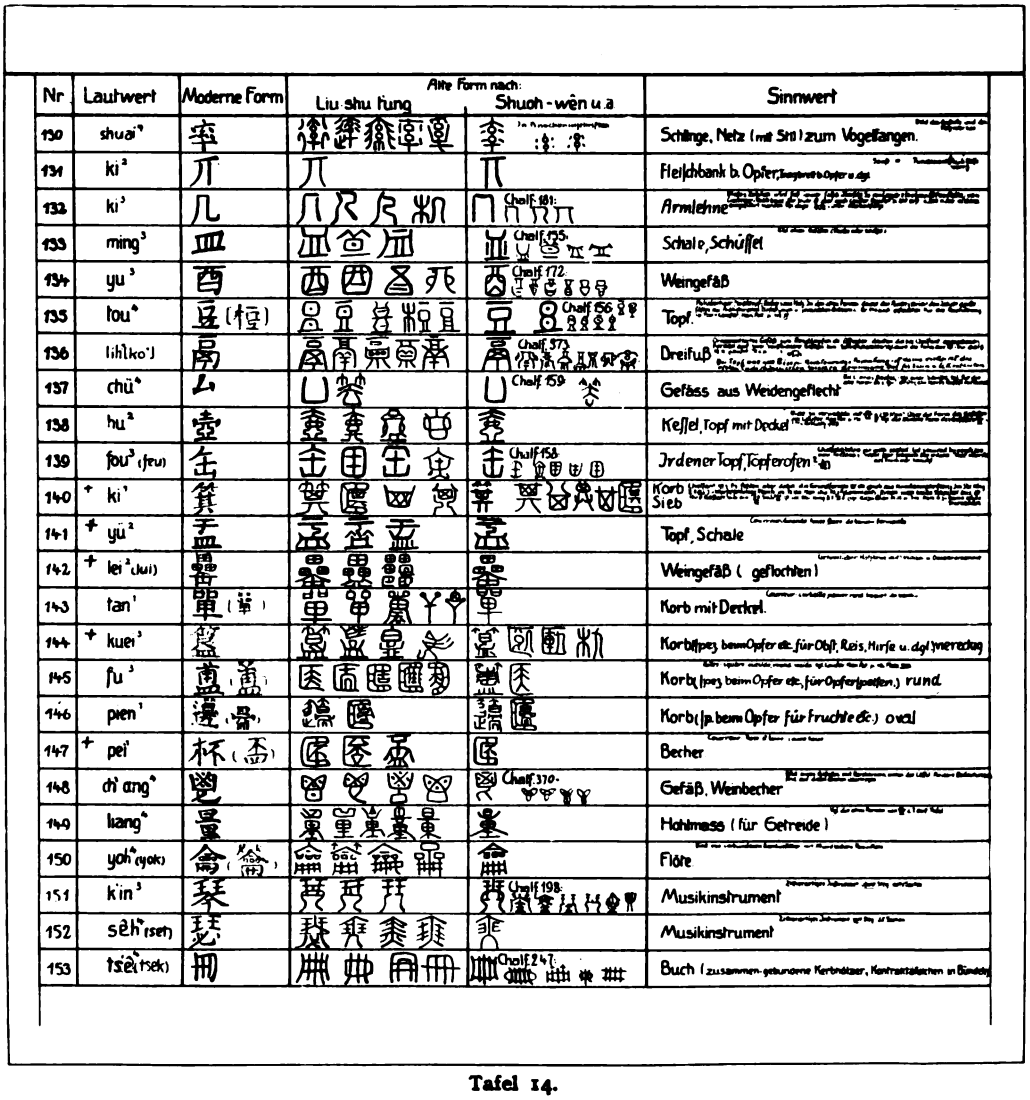
1. 象形 siang⁴-hing²
2. 指事 chi³-shih⁴
3. 會意 hui⁴-i⁴
4. 諧聲 hieh²-shêng¹
5. 轉注 chuan³-chu⁴
6. 假借 kia³-kieh⁴

Die Chinesen haben schon selbst erkannt, daß die einzelnen Kategorien nicht als gleichwertig für eine rein graphische Einteilung der Schrift in Betracht kommen. So machen sie einen Unterschied zwischen: 1. Hauptkategorien 經 king, worunter die 5 shu [= Bilder, Symbole, symbolische Zusammensetzungen, Zusammensetzungen von Gattungs- und sog. Lautbild[2], Zeichen mit veränderter (differenzierter) Bedeutung] und 2. Nebenkategorien (sekundäre Kategorien) 緯 wei, worunter die rein lautlich „entlehnten" Zeichen, die 假借 kia³-kieh⁴ zu verstehen sind.[3]

[1] Chou-li, Ti-kuan, Pao-shi (= Biot I 297).

[2] Daß die Kategorie der „lautangebenden" Zeichen hier den Hauptkategorien und nicht den Nebenkategorien, d. h. entlehnten (phonetischen) Zeichen zugerechnet wird, zeigt ganz deutlich, daß die Chinesen selbst diese Elemente der chinesischen Schrift eben nicht als phonetische betrachtet haben.

[3] Die Charaktere 經 king und 緯 wei bezeichnen ursprünglich die beiden Bestandteile des Gewebes: Kette und Schuß.



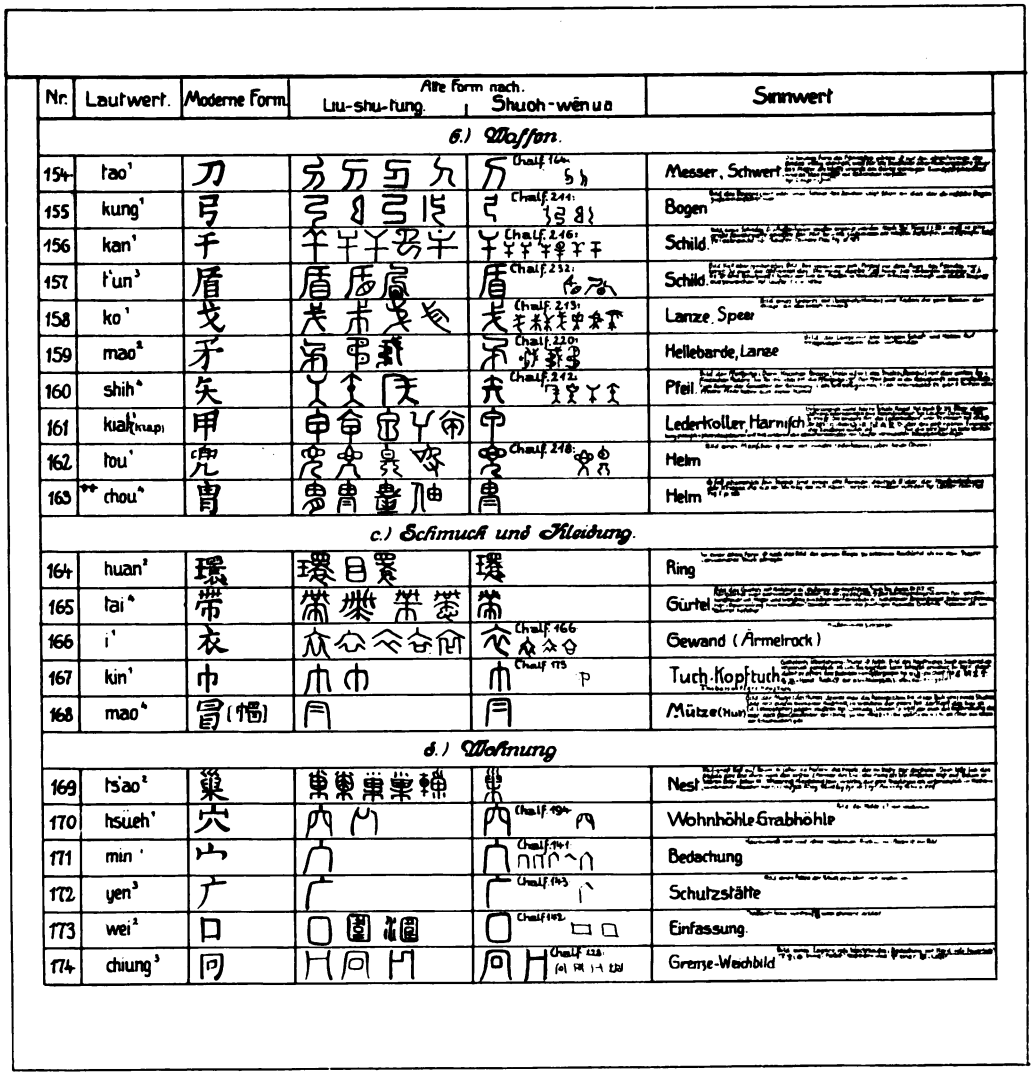
Tafel 14.

Diese Zweiteilung, die wohl auch chronologisch mehr oder minder die richtige ist, wird bei der folgenden Darstellung beibehalten werden.

A. Die Hauptkategorien.

I. Die reinen Bilder. (Vgl. Tafel 8—16.)

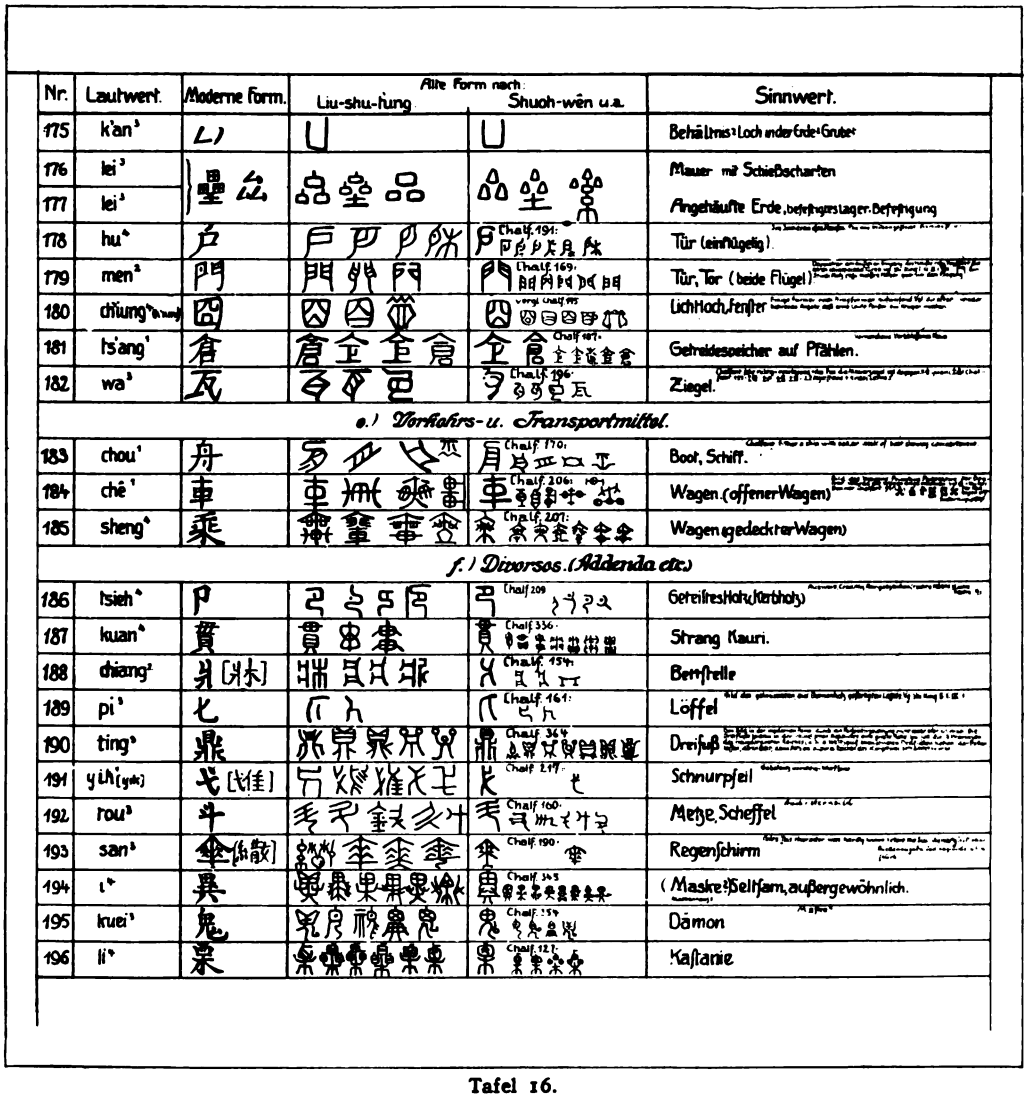
Es sind deren nach dem Shuoh-wên ca. 600 vorhanden gewesen resp. zum Teil erhalten geblieben. In Tafel 8—16 haben wir Beispiele für die gebräuchlichsten zusammengestellt und sie nach bestimmten Gruppen zu klassifizieren versucht, wobei wir nur praktische Gesichtspunkte im Auge hatten. Aber schon diese Auswahl zeigt einen Ausschnitt aus dem uralten China, deckt



Nr.	Lautwert.	Moderne Form.	Alte Form nach. Liu-shu-tung.	Alte Form nach. Shuoh-wên u.a.	Sinnwert
			6.) Waffen.		
154	t'ao¹	刀			Messer, Schwert
155	kung¹	弓			Bogen
156	kan¹	干			Schild
157	t'un³	盾			Schild
158	ko¹	戈			Lanze, Spear
159	mao²	矛			Hellebarde, Lanze
160	shih⁴	矢			Pfeil
161	kiai'(kiap)	甲			Lederkoller, Harnisch
162	hou²	冑			Helm
163	chou⁴	胄			Helm
			c.) Schmuck und Kleidung.		
164	huan²	環			Ring
165	tai⁴	帶			Gürtel
166	i¹	衣			Gewand (Ärmelrock)
167	kin¹	巾			Tuch, Kopftuch
168	mao⁴	冒(帽)			Mütze (Hut)
			d.) Wohnung		
169	ts'ao²	巢			Nest
170	hsüeh²	穴			Wohnhöhle, Grabhöhle
171	mien⁴	宀			Bedachung
172	yen³	广			Schutzstätte
173	wei²	口			Einfassung
174	chiung³	冂			Grenze, Weichbild

Tafel 15.

zum Teil dessen soziale und religiöse Verhältnisse auf und bietet einen verhältnismäßig guten Überblick über die geistige und materielle Kultur der Chinesen überhaupt. Auf der ältesten Stufe dachte der Chinese ausschließlich in Bildern. Diese Denkweise setzte jedes Ausdrucks- und Mitteilungsbedürfnis in Linien um und war in China durch den konservativen Charakter der Tradition besonders stark. So können wir bis zum heutigen Tage in den meisten ursprünglichen Bildern noch den charakteristischen Typ erkennen. Freilich wurden einige der uralten Bilder später durch (phonetische) Zusammensetzungen verdrängt. In Tafel 25 sind einige der typischsten alten Bilder (zumeist ku-wên-Formen) reproduziert, die später durch phonetische Zusammensetzungen wiedergegeben wurden und denen man ihre ursprüngliche graphische Bedeutung nicht mehr ansehen



Tafel 16.

kann[1]. Das Charakteristikum der meisten Bilder ist die Aufrechtstellung, d. h. eine Drehung der Bildzeichen um 90°. In den Inschriften wechselt die wagerechte Stellung mit der senkrechten ab. Wagerecht wird ein Zeichen in den Inschriften zumeist dann geschrieben, wenn es (z. B. Tsi-ku-chai 1, 24 1/b) über der ganzen Inschrift steht, so daß man fast zu der Vermutung geführt wird, als handle es sich dabei um Fabrikmarken oder ähnliches. Vgl. Tafel 25. Im allgemeinen läßt sich aber wohl behaupten, daß die Stellung der Zeichen, ob wagerecht oder senkrecht, in den Inschriften wechselt. Man konnte eben aus ästhetischen Gründen schreiben wie man wollte, so wie ja in den ältesten Inschriften selbst die Stellung der einzelnen Teile eines zu-

[1] Auch in den Tafeln 8—16 finden sich einige phonetische Zeichen, die in den alten Formen richtige Bilder zeigen.

Beispiele für symbolische Bilder

Hierher zu zählen sind alle durch Gebärden entstandenen Bilder, cvgl. Beispiele im Kapitel Gebärdensprache, ferner solche, welche als pro pars pro toto stehen oder sonst durch bloße Andeutungen Begriffe kenntlich machen

Nr.	Lautwert	Modernes Zeichen	Alte Formen nach Liu-shu-Tung	Shuoh-wên u.a.	Sinnwert
1	kien⁴	見		Chalf 240	sehen, (Augen mit Sehstrahlen)
2	yen²	言		Chalf 226	Wort, reden (Mund mit Atemwolke)
3	chüan²	泉		Chalf 87	Quelle (Wasser aus Felsen fließend)
4	shê⁴	舌		Chalf 56	Zunge (herausgestreckte Zunge + Mund)
5	ku¹	谷			Tal (Wasser aus Höhle)
6	chih¹	支			Zweig
7	tzu⁴	自		Chalf 260	selbst, (Nase, auf die der Chinese zeigt)
8	ni⁴	疒			Krankheit
9	wang³	尢[尣]			lahm, Krüppel, ein Bein des Bildes Mensch gebogen
10	tsün⁴	寸		Chalf 43	Zoll (Hand bis zum Puls durch Strich markiert)
11	shang⁴	上		Chalf 287	oben
12	hsia⁴	下		Chalf 288	unten
13	chüan⁴	串			durch
14	chung¹	中		Chalf 289	Mitte
15	tan⁴	旦		Chalf 74	früh, Sonne über dem Horizont
16	chi⁴	齊		Chalf 119	eben, gleich sein
17	chu³	主(丶,灬)		Chalf 240	Flamme (der Lampe)
18	hu¹	虎		Chalf 2	Tigerfell gestreift (vgl. das Bild des Tigers auf Tafel 6)
19	hsi¹	夕		Chalf 131	Abend (aufgehender Halbmond)
20	hsi²	席			Fest, (Matte mit Einfassung unter Dach)
21	fei¹	飛		Chalf 63	fliegen, (ausgebreitete Flügel)
22	hou²	侯		Chalf 226	Fürst, 2. Adelsklasse (Scheibe, weil beim Bogenschießen der beste Schuß Adelsrang erlangte)
23	kiang¹	疆[疆]			Grenze, (Strich zwischen zwei Feldern)
24	tou⁴	鬥			streiten, kämpfen

Tafel 17.

sammengesetzten Zeichens eine freie ist und namentlich in den Knocheninschriften ein und dasselbe Zeichen auf zweifache Weise geschrieben wird. Möglicherweise hängt die Aufrechtstellung der meisten Zeichenbilder mit der Umwandlung der wagerechten Zeile in die senkrechte zusammen. Wann diese Drehung die traditionell gültige wurde, ist schwer festzustellen. An jedem chinesischen alten Zeichenbilde fällt zunächst das Symmetrische der Darstellung auf, vor allem aber die verschiedenartige Perspektive. Bei den Naturvölkern werden Menschen teils in der Seitenansicht, teils in der Vorderansicht, die meisten Tiere aber in der Seitenansicht, bei Kinderzeichnungen werden die Objekte teils von vorn, teils von der Seite oder auch von oben gezeichnet. Dieselben Eigentümlichkeiten gelten auch als empirische Regeln für die Bild-

Beispiele für symbolische Zusammensetzungen.

Nr.	Lautwert	Modernes Zeichen	Alte Formen nach: Liu-shu-tung	Shuoh-wên	Zusammengesetzt aus	Sinnwert
			Anschauliches Denken:			
1	ch'iu²	囚			Mensch in einer Umfriedung	Gefangener
2	shi³	史			Hand + astronomisches Instrument	Historiker. Vermerker. Astrolog.
3	ping¹	兵			Zwei Hände greifen nach einer Axt (Waffe)	Waffe. Soldat
4	kia¹	家			Drei Menschen unter einem Dach (Schwein)	Familie
5	fu⁴	父			Hand und Stock	Vater
6	nan²	男			Feld u. Kraft, Schaufel	Mann, männlich
7	ts'ê⁴	測			Wasser und Gesetz	loten
8	fu⁴	婦			Frau u. Besen	Hausfrau
9	niao⁴ (sui⁴)	尿			Körper u. Wasser	Urin
10	ying²	營			Feuerlöcher des Lagers u. darüber das Feld	Lager
11	t'ing²	亭				Pavillon auf Pfählen
12	yi⁴	邑			Umfriedung; Stadtmauer u. Zepter	Stadt
13	K'in³	寢			Bettstelle etc. unter einem Dach	alter Ahnentempel, gefegtes Gemach
14	ch'u²	廚			Tisch u. andere Gegenstände mit Menschenhand und ein Schutzdach	Küche
15	yü⁴	囿			Umfriedung u. Bäume	Park
16	Ti⁴	地			Sproß aus Boden (Wasser)	Erde (Mutter Erde)
17	T'u³	土			Sproß aus Erde	Erde
18	ts'uan⁴	爨				kochen
19	shu¹	書			Hand mit Schreibpinsel	schreiben, Buch, Kanon
20	shui⁴	睡			Auge u. Mensch u. sitzen	schlafen
21	K'iang	戕			Hand und Speer	töten
22	kung¹	工			Mensch, Arbeitsgerät	arbeiten
23	yin³	引			Bogen u. Hand	einen Bogen führen
24	tso⁴	坐			Zwei Menschen treten auf der Erde	sitzen
25	ts'ai¹	采			Hand über Baum	pflücken
26	nei⁴	內			Haus m. Eintrittloch	eintreten, zuHause
27	ch'u¹	出			Kraut aus der Erde	herauskommen, außerhalb, draußen
28	shih⁴	實			Kauris unter Dach	voll, reich

Tafel 18.

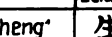
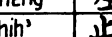
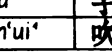
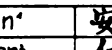
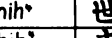
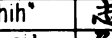
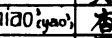
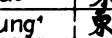
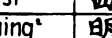
zeichen der Chinesen. Häufig ist es nötig, um das Bild aus den ältesten angedeuteten Umrißstrichen zu rekonstruieren, die Außenlinien zu ergänzen, eine Tatsache, die oft übersehen wird[1].

II. Symbole. (Vgl. Tafel 17—19.)

Die reinen und die zusammengesetzten Symbole gewähren einen tiefen Einblick in die Psyche des chinesischen Volkes, zeigen dessen scharfe Beobachtungsgabe, Humor, Witz und Sinnigkeit. Die Vorliebe für Naturbetrachtung, die bei einem Bauernvolke ja natürlich ist, zeigt sich schon hier: die Symbole sind häufig aus dem Tier- und Pflanzenreich genommen[2],

[1] Auch die Hexagramme, die Bilder sind, zeigen dieses Fehlen der seitlichen Abschlüsse.

[2] Conrady, Chinas Kultur und Literatur. Leipzig 1903. S. 13.

Nr.	Lautwert.	Modernes Zeichen.	Alte Formen nach Liu-shu-t'ung.	Alte Formen nach Shuoh-wên.	Zusammengesetzt aus.	Sinnwert.
29	sheng⁴	生			Keim, der den Erdboden durchdrungen hat.	gebären, hervorbringen
30	chih³	止			zurückgeblieb Keim.	hemmen, anhalten
31	fu⁴	孚			Klaue u. Junges.	brüten
32	ch'ui¹	吹(欥)			Mensch ⊔ Mund + Flöte.	blasen
			Begriffliches Denken.			
33	an¹	安			Weib unter Dach.	Frieden, sicher, ruhig
34	jen²	仁			Mensch u 2.	Menschlichkeit
35	shih⁴	世			3×10 Jahre.	Menschenalter, Generation
36	chih⁴	志			Sproß des Herzens.	Zweck, Bestimmung, Gedanke
37	wei²	厃(危)			Mensch auf einem Felsen	Gefahr
38	wu²	吳			Groß u Mund.	Großmaul, Staat Wu
39	miao³ (yao³)	杳			Sonne unter einem Baum.	dunkel
40	kao³	杲			Sonne über einem Baum.	Höchster Stand der Sonne
41	tung⁴	東			Sonne hinter einem Baum (Sonne auf dem Fu-sang Baum)	Osten
42	hsi¹	西			Vogel über Nest.	Abend, Westen
43	ming²	明			Sonne u Mond.	hell, licht, heilig
44	wai¹	歪			nicht gerade (Hand + Schwein)	krumm
45	hao³	好			Frau u Kind. Jüngling u. Mädchen.	lieben, gut, glücklich
46	hsin⁴	信			Ein Mann ein Wort.	wahr, glauben
47	ku³	古			zehn Münder. zehn Generationen.	alt
48	chung¹	忠			Mensch u Herz und gerade Linie.	aufrichtig
49	hsien²	閒			Tor, wo der Mond hineinscheint.	Muße, ruhig
50	ming²	鳴			Mund u Vogel.	singen
51	yu⁴	𠬜(佑)			Mund u Hand.	helfen
52	ai⁴	愛			Sein Herz geben.	lieben
53	hiao⁴	𠂤(号)			Bogen aufs Grab (Chalf 140) mit Bogen bewacht.	wehklagen
54	p'ing²	評			Flach reden.	kritisieren
55	wen²	聞			Tür und Ohr.	hören
56	wen⁴	問			Tür und Mund.	fragen
57	kia⁴	嫁			Frau u Familie.	heiraten

Tafel 19.

wie z. B. 覷 k'ü² (2 Augen + Vogel) = „furchtsam", 家 kia¹ (Schwein unter Dach resp. 3 Menschen unter Dach) = „Familie", 西 si¹ (Vogel über Nest) = „Westen, Abend" usw. Die einfachen und die zusammengesetzten Symbole haben als Prinzip ihrer Darstellung gemeinsam, daß „sie statt der abstrakten Vorgänge und Objekte solche der anschauenden Natur zeichnen, die zu jenen in naher assoziativer Beziehung stehen[1]". Dabei ist es für die chinesische Schrift wie auch sonst für Schriften primitiver Völker sehr schwer, den Unterschied zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen unserer Denkweise zu ziehen. Wir haben versucht, wenigstens für die zusammengesetzten Symbole einen solchen Unterschied zu machen (vgl. Tafeln 18 u. 19). Die Symbole können ausgedrückt werden durch:

[1] Wundt, Völkerpsychologie 1 (1), 1. Aufl., S. 169ff. und Vierkandt l. c., S. 338.

Beispiele für Wiederholungen (Geminationen) in der Schrift. *

Nr.	Lautwert.	Modernes Zeichen.	Altere Formen nach Liu-shu-fung.	Shuoh-wên u.a.	Graphische Bedeutung.	Sinnwert.
			I. Addition des Grundbegriffes			
1	liang³	兩				Die Zahl 2
2	shuang¹	雙			2 Vögel in der Hand.	doppelt, ein Paar
3	ju⁴(nien⁴)	廿			2×Zehn.	Die Zahl 20
4	shuo⁴(sha⁴)	卅			3×Zehn.	Die Zahl 30
5	sze-shih⁴	卌			4×Zehn.	— = 40
6	pi⁴	百			2×Hundert.	— = 200
7	tzu³	子			2×Kind.	Zwillinge
8	ch'ui¹	水			2×Wasser.	2 Gewässer
9	shun¹	山			2×Berg.	2 Berge
10	ch'ou²	雔			2×Vogel.	2 Vögel
11	kioh⁴	玨(珏)			2×Jadestück.	2 Stuck Jade zusammen, 2 Könige
12	yü²	魚			2×Fisch	2 Fische
13	chiang¹	畕			2×Feld.	nebeneinander
14	yao⁴	見			2×sehen.	zusammensehen
15	yu³	友			2 (zur Bezeichnung) geritzte Hände.	Freund
16	yen⁴	牪			2×Ochse.	Freundschaft (zwischen Tieren)
17	shun² (yuan²)	泉			3×Quelle.	kleine Quellbäche
18	ping³	竝(並)			2×stehend. Mensch (Seite an Seite)	nebeneinander, zusammen
19	kuei	圭			2×Erdscholle.	Szepter (bei Belehnungen)
20	ts'ung²	从(從)			2×Mensch.	folgen

* Es sind nur reine Doppelungen berücksichtigt. Für die zusammengesetzten Doppelungen, d.h. solchen, die aus einer Doppelung + einem Zeichen bestehen, kommen dieselben Regeln zur Anwendung.

Tafel 20.

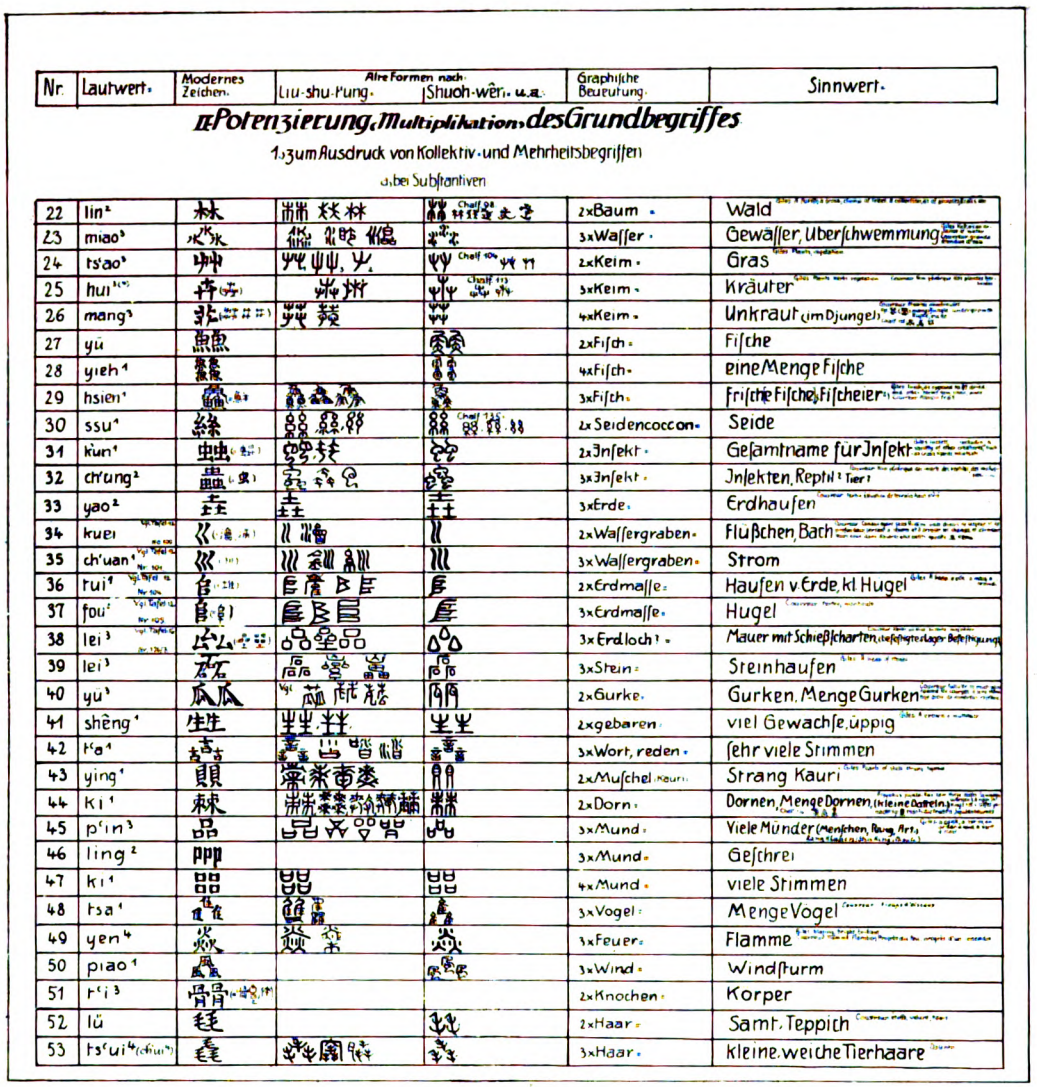
a) Fixierung der Gebärde, z. B. 又 yu⁴ = rechte Hand, 廾 kung³ = die Hände (zum Gruß) zusammenlegen, 彳 ch'ih⁴ = ein kurzer Schritt.

b) Pars pro toto, z. B. 夕 hsi¹ = Abend (Halbmond), 彡 shan¹ = Haare (3 Haare) usw.

c) Metapher, z. B. 血 hüeh⁴ = Blut (Gefäß mit Blut, weil man beim Eidschwur sich die Lippen mit Blut beschmierte), 友 yu³ = Freund (Blutsbrüderschaft, 2 geritzte Hände) usw.

d) Metonymie (wenn die Ursache statt der Wirkung oder das Werkzeug für die Tätigkeit dargestellt wird), z. B. 曰 yüeh¹ = sagen (geöffneter Mund), 旦 tan⁴ = früh (Sonne über dem Horizont), 甘 kan¹ = süß [Mund + (guter) Gegenstand], 力 lih⁴ = Kraft (Schaufel?).

Charakteristisch sind die symbolischen Andeutungen für: sprechen (Wort) = 言 yen² (vgl. Tafel 17 Nr. 2), wo der Schall der gesprochenen Worte, wie z. B. bei den Eskimozeichnungen, durch



Nr.	Lautwert.	Modernes Zeichen.	Alte Formen nach: Liu-shu-t'ung.	Alte Formen nach: Shuoh-wên. u.a.	Graphische Bedeutung.	Sinnwert.
			II. Potenzierung, Multiplikation des Grundbegriffes			
			1.) zum Ausdruck von Kollektiv- und Mehrheitsbegriffen			
			a) bei Substantiven			
22	lin²	林			2×Baum.	Wald
23	miao³	淼			3×Wasser.	Gewässer, Überschwemmung
24	ts'ao³	艸			2×Keim.	Gras
25	hui	卉			3×Keim.	Kräuter
26	mang³	莽			4×Keim.	Unkraut (im Djungel)
27	yü	魚			2×Fisch.	Fische
28	yieh⁴	鱻			4×Fisch.	eine Menge Fische
29	hsien¹	鮮			3×Fisch.	frische Fische, Fischeier
30	ssu¹	絲			2× Seidencocon.	Seide
31	kun¹	蟲			2×Insekt.	Gesamtname für Insekt
32	ch'ung²	蟲			3×Insekt.	Insekten, Reptil, Tier
33	yao²	垚			3×Erde.	Erdhaufen
34	kuei	巜			2×Wassergraben.	Flußchen, Bach
35	ch'uan¹	川			3×Wassergraben.	Strom
36	tui⁴	𠂤			2×Erdmasse.	Haufen v. Erde, kl. Hügel
37	fou²	阜			3×Erdmasse.	Hügel
38	lei³	厽			3× Erdloch.	Mauer mit Schießscharten (befestigter Lager-Befriedigung)
39	lei³	磊			3×Stein.	Steinhaufen
40	yü³	瓜			2×Gurke.	Gurken, Menge Gurken
41	shêng¹	生			2×geboren.	viel Gewächse, üppig
42	hê¹	龢			3×Wort, reden.	sehr viele Stimmen
43	ying¹	賮			2×Muschel (Kauri).	Strang Kauri
44	ki¹	棘			2×Dorn.	Dornen, Menge Dornen (kleine Dornen)
45	p'in³	品			3×Mund.	Viele Münder (Menschen, Rang, Art.)
46	ling²	𠰍			3×Mund.	Geschrei
47	ki¹	𠯿			4×Mund.	viele Stimmen
48	tsa¹	雥			3×Vogel.	Menge Vögel
49	yen⁴	焱			3×Feuer.	Flamme
50	piao¹	飆			3×Wind.	Windsturm
51	t'i³	骵			2×Knochen.	Körper
52	lü	毳			2×Haar.	Samt, Teppich
53	ts'ui⁴ (chui⁴)	毳			3×Haar.	kleine, weiche Tierhaare

Tafel 21.

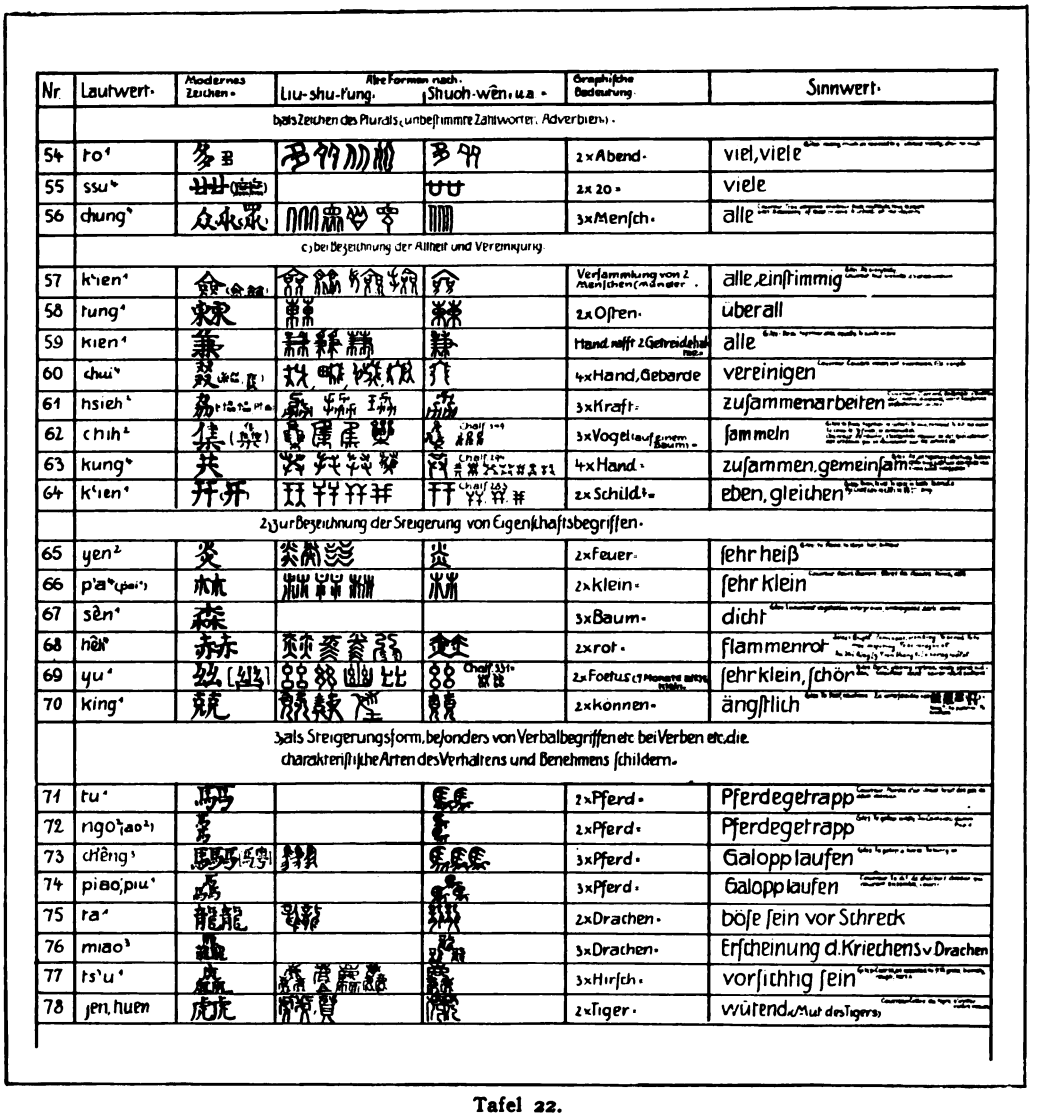
gerade Linien dargestellt wird[1], für: sehen = 見 kien⁴, wo noch, wie bei den Philosophen des Altertums, das Sehen auf Ausstrahlungen zurückgeführt wird.

III. Kombinationen der Urbilder und Urmotive (Symbole). (Vgl. Tafel 18 und 19, für die Doppelungen die Tafeln 20—24.)

Als man zur Darstellung von Begriffen schritt, war ein Fortschritt in der Schriftbildung schon eingetreten, nämlich durch Kombinationen von Urbildern und einfachen Symbolen.

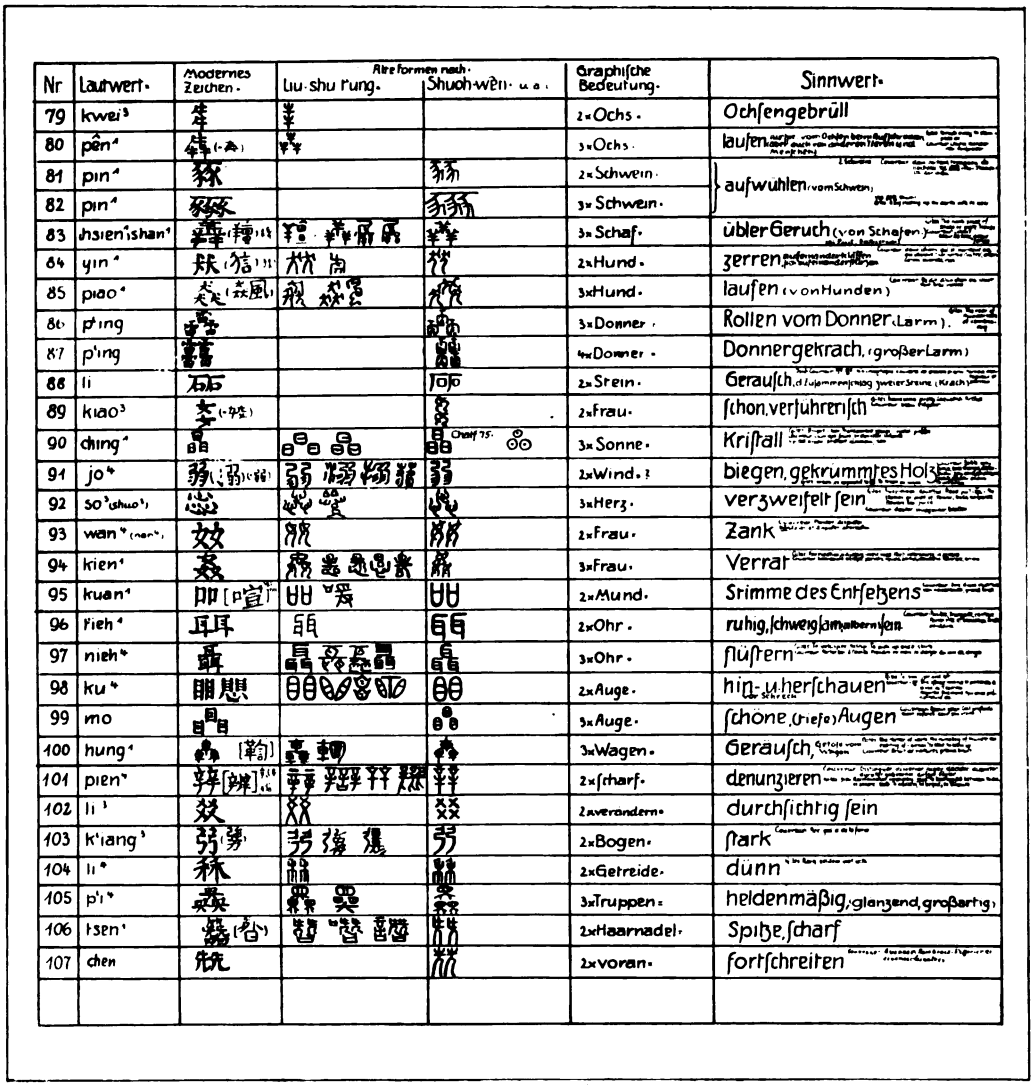
a) Bestanden diese Zusammensetzungen nur in der Wiederholung eines und desselben

[1] Vgl. Hoffmann, The grafic art of the Eskimo, S. 313, Tafel 93, Nr. 2, zit. von Vierkandt l. c., S. 337. Vierkandt l. c., S. 338.



Tafel 22.

Bildes resp. Symbols (innerhalb eines Schriftzeichens selbst), so hatte man jene schon oben (S. 284 ff.) skizzierten Doppelungen in der Schrift, wobei eine beträchtliche Erweiterung der graphischen Festlegung von Begriffen möglich war. In den Tafeln 20—24 sind nur einige Beispiele aus der Fülle der einfachen Doppelungen resp. Wiederholungen eines Schriftbildes innerhalb eines Schriftzeichens selbst gegeben. Die gesamten Fälle dieser graphisch so bedeutsamen Zeichen (auch der zusammengesetzten) in der klassischen, nachklassischen und modernen Schrift würden zumindest die Summe erreichen, welche die sprachlichen Doppelungen nach den Berechnungen Conradys ergeben haben. Diese Wiederholungen können nun, graphisch betrachtet, nebeneinander oder übereinander, zweifach, dreifach resp. vierfach ausgeführt werden. Häufig ist die



Nr	Lautwert	Modernes Zeichen	Alte Formen nach: Liu-shu t'ung	Shuoh-wên	Graphische Bedeutung	Sinnwert
79	kwei³				2×Ochs	Ochsengebrüll
80	pên⁴				3×Ochs	laufen
81	pin⁴				2×Schwein	aufwühlen (vom Schwein)
82	pin⁴				3×Schwein	
83	shien¹shan¹				3×Schaf	übler Geruch (von Schafen)
84	yin⁴				2×Hund	zerren
85	piao¹				3×Hund	laufen (von Hunden)
86	p'ing				3×Donner	Rollen vom Donner (Lärm)
87	p'ing				4×Donner	Donnergekrach (großer Lärm)
88	li				2×Stein	Geräusch (d. zusammenschlag zweier Steine (Krach))
89	kiao³				2×Frau	schön, verführerisch
90	ching⁴			Chauf 75.	3×Sonne	Kristall
91	jo⁴				2×Wind (?)	biegen, gekrümmtes Holz
92	so³(shuo¹)				3×Herz	verzweifelt sein
93	wan⁴				2×Frau	Zank
94	kien⁴				3×Frau	Verrat
95	kuan⁴				2×Mund	Stimme des Entsetzens
96	ñieh⁴				2×Ohr	ruhig, schweigsam, aufmerksam sein
97	nieh⁴				3×Ohr	flüstern
98	ku⁴				2×Auge	hin- u. herschauen
99	mo				3×Auge	schöne (tiefe) Augen
100	hung⁴				3×Wagen	Geräusch,
101	pien⁴				2×scharf	denunzieren
102	li⁴				2×verändern	durchsichtig sein
103	k'iang¹				2×Bogen	stark
104	li⁴				2×Getreide	dünn
105	p'i⁴				3×Truppen	heldenmäßig, glänzend, großartig
106	tsen¹				2×Haarnadel	Spitze, scharf
107	chen				2×voran	fortschreiten

Tafel 23.

Anzahl der Wiederholungen nur durch ästhetische Rücksichten bedingt, wobei die Dreieck- resp. Quadratform bestimmend ist. Zuweilen bedeutet aber die mehrfache Wiederholung eine weitere Steigerung des Begriffes, wobei auch die Differenzierung des Begriffes durch das Über- resp. Nebeneinanderstellen des Schriftzeichens erreicht wird. Es würde interessant sein, diese mehrfachen Wiederholungen, die ja in der Sprache ihre Analoga haben, daraufhin zu untersuchen, ob bei der Differenzierung des Begriffes hinsichtlich des Lautes, des Wortakzents usw. entsprechend den ähnlichen sprachlichen Komposita auch Gesetze aufzufinden sind. Diese Untersuchung müßte sich auf alle Wiederholungen in der Schriftzusammensetzung erstrecken und würde hier über den Rahmen des gesteckten Zieles weit hinausgehen.

b) Durch Zusammensetzen zweier Bildzeichen erhält man nach dem Shuoh-wên eine neue Bedeutung und einen neuen Begriff. (會意者合誼之謂也) Im Shuoh-wên werden mehr als 1200 Zeichen angegeben, welche symbolische Zusammensetzungen sind (會意 hui i = den Begriff zusammensetzen). Es ist wiederum auffällig, daß die Chinesen bei den Aufzählungen der Kombinationsmöglichkeiten auch die „lautangebenden" Zeichen mit hineinbeziehen, auch daß sie zur Erklärung der zusammengesetzten Symbole diese selbst in den Beispielen als Faktoren gelten lassen. Wir lassen die von chinesischen Paläographen als möglich bezeichneten Kombinationen folgen, wobei wir allerdings die von ihnen sicherlich unrichtig gedeuteten Schriftbilder, wie z. B. 小 ch'uang^3 = schneiden, verletzen [= ein zweischneidiges Schwert (Messer); nicht = 刃 jen^4 Messerschneide + 一 i^1 (hinweisende Gebärde)], ausschalten:

1. 2 Urbilder: z. B. 明 ming^2, hell, licht, heilig = 日 jih^4 Sonne + 月 yüeh^4, Mond.

2. 2 Ursymbole: z. B. 邑 yih^4 Stadt = 口 k'ou^3 Mund + 卩 tsieh^4 Creditiv, Bestallungsurkunde; also ursprünglich ein Lehen, „das durch Ansprache und Belehnung verliehen wurde".

3. 1 Urbild + 1 Ursymbol: z. B. 信 hsin^4 vertrauen = 人 jen^2 Mensch + 言 yen^2 reden; „ein Mann, ein Wort".

4. 1 Urbild + 1 symbolische Zusammensetzung: z. B. 婦 fu^4 Hausfrau = 女 nü^3 Frau + 帚 chou^3 Besen.

5. 1 Ursymbol + 1 symbolische Zusammensetzung: z. B. 叟 sou^3 (seu) Benennung einer alten Person = 又 yu^4 Hand + 灾 tsai^1 Unglück (Feuer im Hause).

6. 1 „lautangebendes" Zeichen + 1 Ursymbol: z. B. 辛 sin^1 bitter, schmerzlich = 羊 jen beleidigen, verletzen + 上 shang^4 (vgl. Tafel 17 Nr. 11) oben, die Oberen.

Auch dreifache Kombinationen 三字會意 san-tzŭ-hui-i kommen vor, z. B. 弩 nu^3 Armbrust (Bogen der Sklaven) = 女 nü^3 Frau + 又 yu^4 rechte Hand + 弓 kung^1 Bogen.

IV. Differenzierung und Variierung durch allerlei an den Bildern und Symbolen vorgenommene Modifikationen.

Aus den bisher skizzierten Schriftzeichen konnten, rein graphisch betrachtet, neue entstehen:

a) Durch **Verkürzung** (Weglassung von Teilen des ursprünglichen Bildes), z. B. 才 ts'ai^2. Zu beachten hierbei ist, daß die Verkürzungen bei Zeichenzusammensetzungen (seien sie symbolische Zusammensetzungen oder sog. „lautangebende Zeichen") nicht hierzu zu rechnen sind. Bei diesen, 省聲 shêng^3-shêng^1 „weglassende (sparende) Zeichen" genannt, sind ähnlich wie in der Sprache bei Kontraktionen gewisse Verkürzungen infolge der Schriftassimilation eingetreten. Allerdings ist dabei stets paläographisch zu untersuchen, ob die abgekürzte Form nicht etwa altertümlich, d. h. ursprünglich ist. Gabelentz hat dies schon in seiner Schriftlehre[3] mit Recht ausgeführt. Diese sog. Verkürzungen gehören als 5. zu den 6 Kategorien (!), in welche die Chinesen die Zeichen überhaupt der Form nach einteilen. Diese sind:

1. 正字 chêng^4-tzŭ^4 „korrekte Zeichen", die, soweit sie die richtigen Bestandteile in richtiger Ordnung und diese gleichwertig sind, auch 同字 t'ung^2-tzu^4 „gleiche Zeichen" genannt werden.

2. 古字 ku^3-tzŭ^4 oder 古文 ku^3-wên^2, d. h. „altertümliche Nebenformen".

3. 本字 pên^3-tzŭ^4, d. h. „die ursprünglichen, berechtigten Formen."

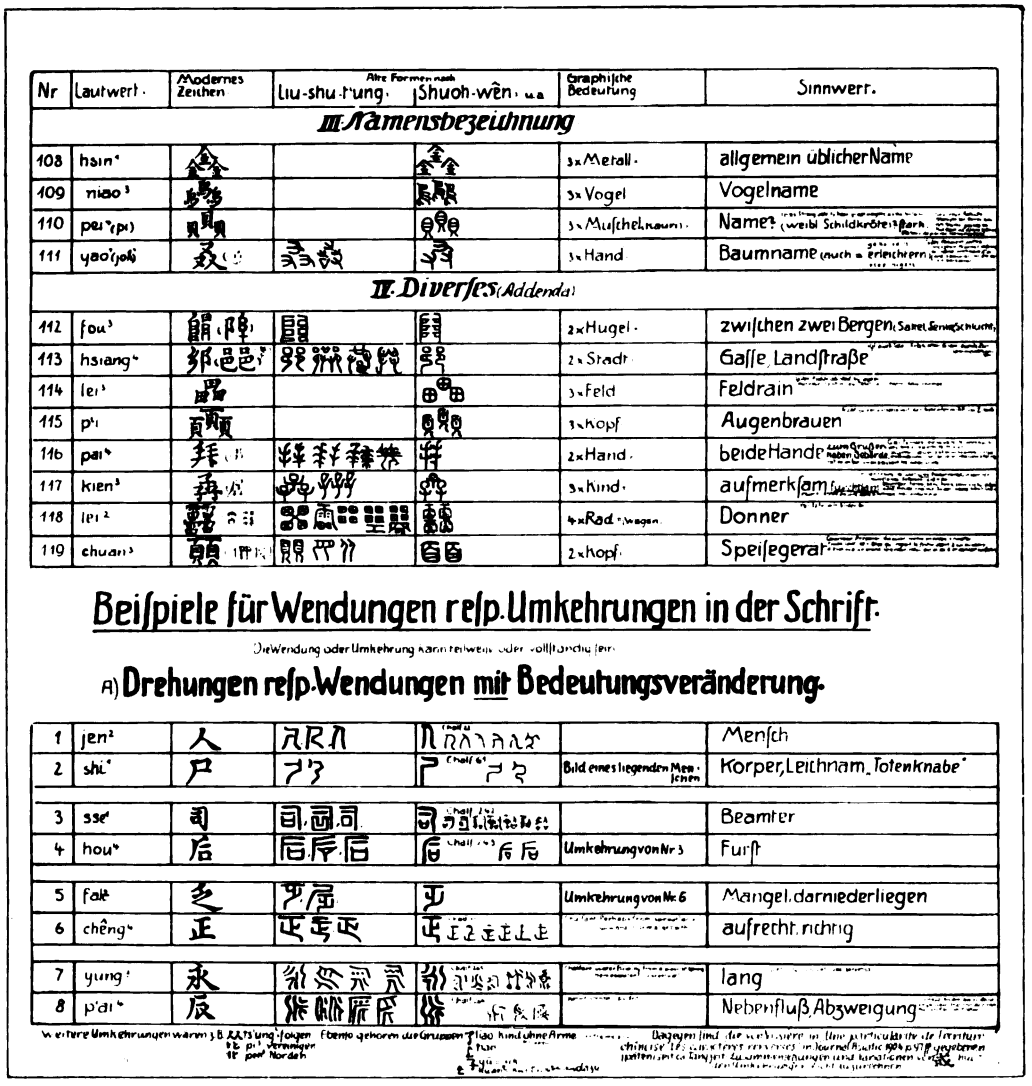
4. 俗字 suh^2-tzŭ^4 „vulgäre Schriftzeichen". 5. 省字 shêng^3-tzŭ^4 „abgekürzte Formen."

6. 譌字 ngo^2-tzŭ^4, 誤字 ngu^4-tzŭ^4, d. h. „falsche", wohl auch 非 fei^1 „schlechte Formen der Zeichen".

[1] Auch heute noch ist in der Schriftbildung, z. B. bei der Wahl von Dialektzeichen, das Prinzip maßgebend, die Schriftzeichen möglichst so zu wählen, daß ihre Bestandteile sämtlich sinnangebend sind, also ein Bild ergeben und zugleich auch den Laut erkennen lassen. Ein sehr anschauliches Beispiel ist das Dialektzeichen für die kantonesische Fragepartikel 𠱁, mä^1 das aus Mund + Schaf zusammengesetzt ist und so graphisch und lautlich das Blöken des Schafes wiedergibt.

[2] Nach dem 六書正譌 Liu-shu-cheng-ngo s. v. ist 才 ts'ai^2 = Holzstamm, der benutzt werden kann, im Gegensatz zu 木 muh^4 = lebender Baum): 才木質也在地爲木矢伐爲才象其枝根斬伐之餘从木𠂇. Diese chinesische Auffassung trifft nicht ganz das richtige. In Wirklichkeit stellt das alte Bild einen Baum dar, der oben (an den Ästen) und unten (an der Wurzel) behauen d. h. verkürzt ist. Vgl. die jedem Anfänger des Chinesischen bekannte Phrase aus Mêng-tze I. 1. 3. 林木 = Balken und Holz. Vgl. die moderne Bedeutung des Zeichens = Talent, Fähigkeit.

[3] Gabelentz, Gr. Gr. § 148—154, S. 55/56.



Nr	Lautwert	Modernes Zeichen	Alte Formen nach Liu-shu-t'ung	Alte Formen nach Shuoh-wên u.a.	Graphische Bedeutung	Sinnwert
			III. Namensbezeichnung			
108	hsin¹				3×Metall	allgemein üblicher Name
109	niao³				3×Vogel	Vogelname
110	pei³(pi)				3×Muschel(-baum)	Name? (weibl. Schildkröte? Bart)
111	yao³(yeh)				3×Hand	Baumname (auch = erleichtern)
			IV. Diverses (Addenda)			
112	fou³				2×Hügel	zwischen zwei Bergen (Sattel, Einschnitt)
113	hsiang⁴				2×Stadt	Gasse, Landstraße
114	lei³				3×Feld	Feldrain
115	pi				3×Kopf	Augenbrauen
116	pai⁴				2×Hand	beide Hände
117	kien³				3×Kind	aufmerksam
118	lei²				4×Rad+Wagen	Donner
119	chuan³				2×Kopf	Speisegerät

Beispiele für Wendungen resp. Umkehrungen in der Schrift.

Die Wendung oder Umkehrung kann teilweise oder vollständig sein.

A) Drehungen resp. Wendungen mit Bedeutungsveränderung.

1	jen²	人				Mensch
2	shi⁴	尸			Bild eines liegenden Menschen	Körper, Leichnam, Totenknabe
3	ssē	司				Beamter
4	hou⁴	后			Umkehrung von Nr 3	Fürst
5	fa⁴	乏			Umkehrung von Nr 6	Mangel, darniederliegen
6	chêng⁴	正				aufrecht, richtig
7	yung³	永				lang
8	p'ai⁴	辰				Nebenfluß, Abzweigung

Tafel 24.

Es wird noch im Kapitel über Schriftformen ausführlich erörtert werden müssen, daß, um mit Gabelentz zu reden, „eine abgekürzte Form zugleich altertümlich oder vulgär, eine vulgäre zugleich die ursprüngliche, ja die heute als korrekt eingeführte nach strengem Urteil eigentlich eine fehlerhafte sei.“ Hier soll nur von abgekürzten Schriftzeichen gesprochen werden, die aus der Verschmelzung von zwei oder mehr Zeichen entstanden sind.

So ergibt z. B.:

示 shi⁴ + 齊 ch'i² die Zusammensetzung 齋 = chai¹ = fasten (2 Striche weggefallen).

羌 k'iang¹ + 女 nü³ die Zusammensetzung 姜 kiang¹ = Name eines Clans (Tibeter?) (2 Striche weggefallen).

Tafel 25.

老 lao³ + 子 tzu³ die Zusammensetzung 孝 hiao⁴ = „Pietät" (2 Striche weggefallen).
遷 ch'ien¹ + 人 jen² die Zusammensetzung 僊 sien¹ = „Entrückter" (辶 weggefallen).
舉 kü³ + 言 yen² die Zusammensetzung 譽 yü⁴ = „mit Worten erhaben" = „loben" (3 Striche weggefallen).
偏 p'ien¹ + 言 yen² die Zusammensetzung 諞 p'ien³ = „artful sayings" = „rühmen" (2 Striche weggefallen).

b) Durch **Hinzufügung** eines Striches o. dgl. (ähnlich der sumerischen „Beschwerung" der Zeichen) zu einem Zeichen. Solche Zeichen, 亦聲 i⁴-shêng¹, soll es 213 geben. Als bekannte Beispiele werden stets aufgeführt:

吏 li^{4}, entstanden aus: 史 shi^{3} Historiker, Vermerker, Astrolog + 一 i^{1}.
𠂇 kieh^{4} (kiet) = Einarmiger (無 右 臂 = ohne rechte Hand)
𠂆 küeh (kiüet) = Einarmiger (無 左 臂 = ohne linke Hand),
letztere beiden entstanden aus: 了 liao = fertig (alt: Kind ohne Arme, verstümmelt).
本 pên^{3} = Wurzel (Anfang), Stamm, entstanden aus: 木 muh^{4} Baum + 一 i^{1}.

Dagegen gelten Zeichen wie 王 wang^{2} = König und 玉 yüh^{4} = Jade, Edelstein, die in der modernen Form durch einen Punkt unterschieden werden, nicht als solche, sondern werden zu den 二 字 相 似 erh tzŭ siang sse = „2 einander ähnelnde Zeichen" gerechnet.[1] Solche Zeichen sind u. a. 日 jih^{4} = Sonne und 曰 yüeh^{4} = sagen, 天 t'ien = Himmel und 夫 fu^{1} = Mann.

c) Durch Wendung resp. Umkehrung von Schriftzeichen.

Hierbei ist nur an die in Tafel 24 gegebenen Drehungen zu denken, die auch durch eben diese Drehung einen neuen Begriff ergeben. Für die in Tafel 25 angeführten Beispiele der Wendung resp. Umkehrung ohne Bedeutungsveränderung s. o. S. 295.

Im Tso-chuan, 15. Jahr des Süan-kung (= Legge, Ch. Cl. V. 326/328), findet sich die chinesische Bezeichnung für solche Wendungen. Dort heißt es:

故 文 反 正 爲 乏 „Darum in der Schrift, kehrt man chêng^{4} 正 (aufrechtstehend, richtig) um, so ergibt es fah^{2} 乏 (daniederliegend, verkehrt)".

反 (意) fan^{3} (i^{4}) ist demnach der terminus für die Drehung (Umkehrung) nach Art von 正 chêng^{4} und 乏 fah^{2}. Häufig haben die Chinesen in den modernen Formen solcher alter durch Wendung entstandener Begriffe nur eines der Zeichen beibehalten und dafür der Deutlichkeit halber (als sog. Lesehilfe) ein kennzeichnendes (zur Unterscheidung dienendes) Bildzeichen hinzugefügt. So z. B. wird 斷 ki^{4} (durch Wendung entstanden aus: tsüeh,[2] synon. mit 絕) heute mit Rad. 120 (Seidenkokon) geschrieben: 繼 ki^{4} = verbinden, während das ursprüngliche Zeichen: 斷 tuan^{4} = schneiden ebenso, nur mit Rad. 69 (Messer) graphisch ausgedrückt wird.

V. Graphische Mittel zur Differenzierung von Begriffen. Die Oberbegriffsbildung.

a) Die Anfänge zur Oberbegriffsbildung.

Seit der T'ang- und Sungzeit, vornehmlich seit dem 11. Jahrh. durch das vielverbreitete Lautwörterbuch 集 韻 Tsih-yün hat man sich daran gewöhnt, die 5. Kategorie des Shuoh-wên, nämlich 轉 注 chuan^{3}-chu^{4} als die Kategorie der bedeutsamen Wendungen zu bezeichnen[2]. Aus den Beispielen, die hierfür aufgezählt werden, ist aber zu entnehmen, daß es sich um die oben behandelten 反 意 fan i handelt, welche auch im Tso-chuan so charakterisiert werden. Im Vorwort des Shuoh-wên heißt es zur Erklärung der chuan^{3}-chu^{4}: 五 曰 轉 注 轉 注 者 建 類 一 首 同 意 相 受 考 老 是 也[3].

„Die 5. (Kategorie) lautet: Man schreibt einen Kopf (Radikal) und darunter verschiedene andere Zeichenteile. Der Begriff bleibt derselbe." (Folgt Beispiel: 考 und 老.) Der Kommentar erklärt 轉 注 chuan^{3}-chu^{4} durch: 互 訓 hu^{4}-hün^{4} = „sich gegenseitig erklären". Nimmt man die Beispiele zur Hand, die oben genannt waren und erweitert dieselben durch die von den Chinesen gewählten, so erhält man, um bei dem Beispiel zu bleiben: 老 lao^{3} alt, 考 k'ao^{3} = hohes Alter, 耆 k'i^{2} = ein Mensch von 60 Jahren, tieh^{2} (= Giles Nr. 11136) = ein Achtzigjähriger usw.

Was hier gemeint ist, dürfte nach der obigen Erklärung des Shuoh-wên nunmehr klar sein. Der allgemeine Begriff „alt", aus dem anschaulichen Denken genommen, möge er nun die von den Chinesen gemeinhin angenommene Erklärung [Haar 毛 + 人 Mensch + 匕 (ver)ändern (umgekehrter Mensch?)] rechtfertigen oder nicht, wird als graphische Lesehilfe,

[1] Vgl. Gabelentz, Gr. Gr. S. 76, § 171. Auch 三 字 相 似 san tzŭ siang sse = „3 einander ähnelnde Zeichen" gibt es, z. B. 本 pên^{3} = Wurzel, 末 mo^{4} = Zweige, Baumgipfel, 朱 chu^{1} = rot (urspr. Bild des Baumes mit Strich zwischen Wurzel und Stamm mit Krone). Beispiele für 四 字 相 似 sse tzŭ siang sse = „4 einander ähnelnde Zeichen" sind: 己 ki^{3} = selbst, 已 i^{3} = endigen, erschöpfen, 巳 ssu^{4} cycl. Zeichen, 巴 pa^{1} = Lintwurm? usw.

[2] So auch das Liu-shu-ku und nach diesem Werk z. B. Edkins, Introduction to the study of Chinese Characters. London 1876. S. 153, 163. Ebenso Gabelentz, Große Grammatik S. 49 und Kleine Grammatik, S. 8, § 13 IV „gewendete Bedeutung", d. h. veränderte Bedeutung durch Umwendung des Schriftzeichens.

[3] NB. Merkverse!

z. T. ganz, z. T. nur als Kopf (Radikal), benutzt, um neue synonyme Begriffe auszudrücken. Es ist der Anfang der später sich immer mehr durchsetzenden Tendenz zur Oberbegriffsbildung. Ein Grund für das völlige Mißverstehen dieser Kategorie durch Chinesen und Europäer mag in dem zitierten Beispiel liegen. 𠂤 hua^4 und 𠂇 scheinen wirklich auch Wendungen zu sein. Zudem war die Verführung der Bedeutung von 𠂤 hua zu groß, um nicht bei der bekannten Vorliebe der Chinesen für Anspielungen mitzuwirken.

b) Die eigentliche Oberbegriffsbildung.

Zu den eigentlichen Oberbegriffen, nicht nur zur Vermeidung von Mißverständnissen, die durch die später zu erläuternde lautliche Schreibung entstanden, und nicht nur zur Erhaltung des Anschauungsbedürfnisses, vielmehr zur Bezeichnung der Arten von höheren Kategorien, war damit nur ein Schritt nötig. Handelte es sich in den unter a) angezogenen Fällen nur um Zusammensetzungen zwecks Darstellung von synonymen Begriffen, so waren für die äußere Kenntlichmachung der zahlreichen Begriffe, die entweder mit Hilfe des „Lautrebus" graphisch zum Ausdruck gekommen waren oder die für das Auge vermittels vorhandener Bilder deutlich gemachten Lehnwörter bald ähnliche Hilfsmittel nötig. Der einzige Unterschied von den bereits besprochenen symbolischen Zusammensetzungen war der, daß hier zur Erreichung des neuen Begriffes auch der Laut eines der Bestandteile bei der Zusammensetzung übernommen wurde. Die Bezeichnung des Shuoh-wên für diese Kategorie: 形聲 hing^2-shêng^1 = Lautbilder dürfte der des Pan Ku und vor allem der des Chêng Sse-nung in diesem Falle vorzuziehen sein. Es besteht also das neugewonnene Zeichen 1. aus einem Determinativelement (Oberbegriff) und 2. aus einem Bild, das zum Teil mit Hilfe des Lautrebus verständlich wird und das zugleich den Laut hergegeben hat. Einige der gebräuchlichsten Determinativelemente (Oberbegriffe) sind: 水 shui^3 = Wasser, 山 shan^1 = Berg, 土 t'u^3 = Erde, 石 shih^2 = Stein, 艸 ts'ao^3 = Gras, 木 muh^4 = Baum, 蟲 ch'ung^2 = Insekten, 魚 yü^2 = Fisch usw. Die Zahl der Determinative ist sehr groß. Mit Hilfe dieser Determinative haben dann später die Lexiographen die sog. „Schlüssel", „Radikale" oder „Klassenhäupter" 部 pu^4 für ihre graphisch geordneten Wörterbücher gemacht. Zur Zeit des Shuoh-wên waren es ca. 540, im 14. Jahrhundert waren es nur noch 360, das Chuan-tze-wei (17. Jahrh.) und mit ihm das K'ang-hi-tze-tien haben nur noch 214 solcher Oberbegriffe. Im folgenden wollen wir eine Reihe von Beispielen geben, um darzutun, wie die Determinative als solche, rein graphisch betrachtet, fungieren. Obwohl die Stellung der einzelnen Elemente eine freie war, so war sie doch häufig schon frühzeitig durch ihre äußere Form bedingt. Es ergeben sich die Möglichkeiten:

1. links: Determinativ, rechts: Lautbild:
   Determinativ: 金 kin^1 = Metall ergibt mit Lautbild: 同 t'ung^2 = Vereinigung, zusammen
   die Zusammensetzung: 銅 t'ung^2 = legiertes Metall (Kupfer) = Bronze.
   Determinativ: 木 muh^4 = Baum ergibt mit Lautbild: 公 kung^1 = gemeinsam, Teilung, Gerechtigkeit
   die Zusammensetzung: 松 sung^1 = Fichte (Vgl. den Baum als Gerichtsstätte in China, so z. B. im Shi-king den 杜 t'u^4, den Strauß mit „Sorbenbaum" übersetzt.)
   Determinativ: 火 huo^3 = Feuer ergibt mit Lautbild: 皇 huang^2 (alt: Sonne + Erde) = kaiserlich, erhaben
   die Zusammensetzung: 煌 huang^2 = glänzend.
   Determinativ: 土 t'u^3 = Erde ergibt mit Lautbild: 成 ch'êng^2 = wachsen, vollenden, unterstützen, ein Stück Land von 10 Quadratmeilen (li)
   die Zusammensetzung: 城 ch'êng^2 = eine Stadtmauer, Stadt, Zitadelle usw.
2. links: Lautbild, rechts: Determinativ:
   Determinativ: 鳥 niao^3 = Vogel ergibt mit Lautbild: 九 kiu^3 = 9
   die Zusammensetzung: 鳩 kiu^1 = Wildtaube (massenhaft vorkommend, = alte Pluralform!).

Determinativ: 刀 tao^{1} = Messer ergibt mit Lautbild: 元 yüan^{2} = Kopf, erstes, Ursprung

die Zusammensetzung: 完 wan^{1} = die Ecken abschneiden, wegschneiden.

Determinativ: 羽 yü^{3} = Flügel ergibt mit Lautbild: 皐 kao^{1} = hoch, licht

die Zusammensetzung 翔 ngao^{2} = hoch fliegen.

Vgl. Shi-king I. 7. V. 1: ngao^{2} in Verbindung mit dem ebenfalls „lautangebenden" 翺 hiang^{2} = umherschwärmen. — In Shiking I. 7. VIII. 1 ist die Doppelung getrennt.

3. oben: Determinativ, unten: Lautbild:

Determinativ: 艸 ts'ao^{3} = Gras ergibt mit Lautbild: 早 tsao^{3} = früh

die Zusammensetzung 草 ts'ao^{3} = Gras (Morgenkraut, Bild der Sonne, die durch die Kräuter [Gräser] scheint).

Determinativ: 网 wang^{3} = Netz ergibt mit Lautbild: 曾 ts'êng^{2} = Lebewohl, noch, hinzufügen

die Zusammensetzung: 罾 tsêng^{1} = Fischnetz.

Determinativ: 竹 chuh^{1} = Bambus ergibt mit Lautbild: 生 shêng^{1} = gebären, entstehen

die Zusammensetzung: 笙 shêng^{1} = Bambuspfeife (Bambusrohr [mit Löchern], das [den Ton] entstehen läßt).

4. oben: Lautbild, unten: Determinativ:

Determinativ: 目 muh^{4} = Auge ergibt mit Lautbild: 鼓 ku^{3} = Trommel

die Zusammensetzung: 瞽 ku^{3} = blind (= Trommelauge, Auge wie ein Trommelfell).

Determinativ: 耳 êrh^{2} = Ohr ergibt mit Lautbild: 龍 lung^{2} = Drache

die Zusammensetzung: 聾 lung^{2} = taub, schwerhörig, verborgen wie etwas, was bedeckt ist.

Vgl. die Sage von der Schuppe am Halse resp. unter dem Ohr des Drachens, die in Südchina gang und gäbe gewesen zu sein scheint, da sie von K'üh Yüan öfters angedeutet wird. Vgl. z. B. in Yüan-yuh. — Auch Han-fei-tze cap. IV zitiert sie. S. auch De Visser, The Dragon in China and Japan, Amsterdam 1913, p. 63/64, und für sonstiges Material: Silvain Lévi in J. A. 1913, p. 354ff.

Determinativ: 土 t'u = Erde ergibt mit Lautbild: 尚 shang^{1} = (Dachfirst mit Wetteranzeiger) = noch, schätzen, hinzufügen, usw.

die Zusammensetzung: 堂 t'ang^{2} = Halle, Hauptraum in einem Hause.

5. außen: Determinativ, innen: Lautbild:

Determinativ: 衣 i^{1} = Kleid, Gewand ergibt mit Lautbild: 里 li^{3} = Bannmeile, Dorf

die Zusammensetzung: 裏 li^{3} (auch 裡 geschrieben) = das Innere, das Futter („Dorfgewand").

Determinativ: 行 hsing^{2} = gehen ergibt mit Lautbild: 翼 k'ü^{2} = wachsam, ängstlich (j. Vogel, der ängstlich hin und her blickt!)

die Zusammensetzung: 衢 k'ü^{2} = Allee, Kreuzungspunkt von Wegen (wo man auch achtsam sein muß!).

Determinativ: 鬥 tou^{4} = streiten, kämpfen ergibt mit Lautbild: 龜 kuei^{1} = Schildkröte

die Zusammensetzung: 鬮 kiu^{1} = Lösung eines Streites durch das Los (Schildkrötenorakel).

6. innen: Determinativ, außen: Lautbild:

Determinativ: 尸 hu^{4} = Tür ergibt mit Lautbild: 邑 yih^{4} = Stadt

die Zusammensetzung: 扈 hu^{4} = zurückziehen, Gefolge (Couvreur: queue, faire cortège, cortège, suivre)

Aus diesen aus dem reichen Material fast willkürlich herausgegriffenen Beispielen ist

zweierlei ersichtlich, nämlich: 1. daß die sog. phonetischen Elemente in den „lautangebenden Zeichen" auch ideographisch aufzufassen sind, sofern man nur den „Lautrebus" zu lösen versteht, und 2. daß mit dem Laut allermeistens auch der Tonakzent übertragen wird. Wir kommen noch weiter unten darauf zurück.

B. Die Nebenkategorien.

a) Da die vorhin skizzierten „lautangebenden", die sog. phonetischen Zeichen zum Teil nur vervollständigte „Entlehnungen" sind, wollen wir diese etwas näher betrachten. Entstanden sind diese kia-kieh „entlehnten Zeichen" zumeist, wie es Gabelentz schon zusammenfassend ausgedrückt hat, 1. dadurch, daß man Schriftzeichen für Worte abstrakten Inhalts brauchte, die sich durch Bilder oder Symbole nicht gut darstellen ließen, wie die Hilfswörter; 2. auch durch Vertauschungen von Zeichen, die durch Unkenntnis der vorhandenen Charaktere oder aus ähnlichen Ursachen hervorgegangen sein können.[1]

Hermann Schneider hat einmal solche lautlich geschriebenen Worte als „eine Sünde wider den heiligen Geist der anschaulichen Begriffsbildung" bezeichnet. „Wenn man die Schrift laut ausspricht, so ist das Wort identisch mit dem Ding, das es nennt. Wenn man sie aber ansieht, so ist das Ding, das sie bezeichnen soll, nicht nur nicht selbst da, sondern ganz andere Dinge stehen an seiner Stelle." Jedoch sind die chinesischen „Entlehnungen", wie schon Conrady bemerkt hat, weiter nichts als „echter und rechter Lautrebus". Freilich muß man den Grund der Übertragung eines Begriffes auf ein anderes bestimmtes Bild oder Symbol erst kennen und dann zuweilen noch die Möglichkeit erörtern, ob nicht etwa eine phonetische Gebärde vorliegt. So ist z. B. die Konjunktion 而 erh², auf das Zeichenbild für „Schnurrbart" übertragen, vielleicht eine Art von phonetischer Gebärde, möglicherweise auch analog 只 chih³ = nur. Auf der anderen Seite waren die Konjunktionen 且 ts'ie³ und die Schlußpartikel 也 ye³ alte Bilder (männlicher und weiblicher Geschlechtsteil). 朋 p'êng² (Bild eines Stranges Kauri) als Symbol für 2 Kaurimuscheln ward als Zeichen für p'êng Freund, ebenso 革 koh² „Haut" als Zeichen für koh „sich ändern, mausern" entlehnt.

Obwohl die graphische Erkennbarkeit der „Entlehnungen" bei genauer Kenntnis des Lautrebus und der etymologischen Verwandtschaft noch möglich war, so wären doch Mißverständnisse und schließlich eine völlige Unverständlichkeit der Zeichen eingetreten. Darum entschloß man sich zu einer Zeit, da man schon Determinative überhaupt hinzusetzte, nach Art der zusammengesetzten Symbole, ideographisch fungierende Oberbegriffe hinzuzufügen (siehe oben). In letzter Zeit hat namentlich Pelliot[2] zu bestreiten versucht, daß andere phonetische Zusammensetzungen dann bewußt und von vornherein aus Radikal und phonetischem (sinnangebendem) Element gebildet wurden. Und doch ist dem zweifellos so gewesen. Außer dem

[1] Dabei könnten z. B. religiöse Gründe mitgewirkt haben. So waren unter den letzten Mandschukaisern diejenigen Schriftzeichen ta bu, die im persönlichen Namen des regierenden Herrschers vorkamen. Auch politische Gründe haben gelegentlich hier eine Rolle gespielt. So hat die chinesische Republik versucht, das Zeichen kuoh² Reich (Umfassung + König) durch ein neuerfundenes Symbol kuoh³ (Umfassung + Volk) zu verdrängen. Vgl. auch die von der T'angkaiserin Wu Hou Ende des 7. Jahrhunderts anscheinend aus persönlicher Eitelkeit versuchte Schriftreform. Vgl. Mayer's, Manual, p. 275.

[2] Pelliot in Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, vol. V, p. 214, und in der Kontroverse über das Zeichen 鐘 t'ung = Bronze im Oktober-Dezember-Heft des T'oung-pao 1913, S. 494 und 808 mit P. Vanhée und L. de Saussure.

Cordier kommt im Dezemberheft 1915 des T'oung-pao in einer Besprechung des Werkes von Lucien-Graux, Les Caractères Médicaux dans l'Écriture chinoise, Paris 1914, auf die „lautangebenden" Zeichen zu sprechen und wirft dem Verfasser, indem er ein Beispiel herausgreift, als „le vice de la méthode" vor: „Au lieu de laisser au caractère 山 chan son rôle de pure phonétique, il nous explique que ce caractère signifiant montagne, ce qui est exact, si le caractère (Giles 9665) veut dire hernie, ajoute-t-il, c'est grâce à l'addition de 山 à 疒: „Pourquoi, dit-il, l'adoption de cet élément chan dans le caractère spécifique de la hernie? L'explication va de soi: La hernie n'est-elle point un gonflement sur le corps humain comme la montagne en est un autre sur la surface du globe?" Ce n'est pas plus difficile. Comme on le voit la méthode consiste à superposer à la signification générale de la clef, la signification particulière de la phonétique; c'est ingénieux, mais a le tort de faire jouer à la phonétique un rôle qui n'est pas le sien, sauf exceptions."

Natürlich hat Lucien-Graux nur zu sehr recht, der shan' als phonetisch-ideographisch auffaßt.

von Pelliot angezweifelten Schriftzeichen für Bronze 銅 t'ung, das schon oben behandelt wurde, möchte ich folgendes schlagende Beispiel anführen:

海 hai^3 = das Meer. Dieses Zeichen ist zusammengesetzt aus: Rad. 水 shui^3 = Wasser. und 每 mei^3 = (Mutter + Sproß = Gebärende?) = (als „entlehntes Zeichen" = jeder). Diese Zusammensetzung der beiden Zeichen, d. h. des Radikals mit dem ideographisch und phonetisch fungierenden Zeichen, ist von vornherein bewußt erfolgt. 海 hai^3 (Rad. + mhai) = „Mutter des Wassers, Meeresgöttin."

Zu den bereits S. 307ff. in anderem Zusammenhange gegebenen Beispielen führen wir noch die folgenden an, die dartun, daß die chinesische Schrift auch hierin noch eine Bilderschrift im wahrsten Sinne des Wortes ist, die freilich nicht mehr so ohne weiteres verständlich ist, wie die Bilderschriften der Primitiven, sondern die sich dem Niveau eines hochstehenden Kulturvolkes angepaßt hat und demgemäß oft in sehr versteckten Anspielungen redet.

1. a) 愁 ch'ou^2 (ts'eu), entstanden aus: 心 sin^1 Herz + 秋 ts'iu^1 Herbst (= Zeit, wo das Getreide gebrannt, d. i. reif ist)[1]
= „Herbstherz" = „traurig".

So z. B. in Yüan-yuh 5, 1 b. (Vgl. Böcklins Bild „Herbstgedanken".) In einem Gedicht von 張耕 Chang Lei im P'ei-wen-yün-fu s. v., kommt 秋心 „Herbstherz" auch für „traurige Stimmung, trübe Stimmung, Herbststimmung, Melancholie" vor (砧杵發 | |). Vgl. auch die japanischen Herbstlieder.

Eine Parallele zu 愁 ch'ou^2 „Herbstherz" „traurig" bildet:

b) 悤 ch'un^1, entstanden aus: 心 sin^1 Herz + 春 ch'un^1 Frühling (= Pflanzen, die von der treibenden Kraft der Sonne zum Keimen gebracht werden)
= „Frühlingsherz" = „Aufgeregtheit"; „Unruhe".

Vgl. Tso-chuan, 24. Jahr des Chao-kung (= Legge, Ch. Cl. V. 701): 蠢 悤 焉 ch'un^3-ch'un^1 yen = sehr „aufgeregt".

Im Chao-hun (Ts'u-tze 7, 7a) 春心 ch'un^1-sin^1 in Verbindung mit 傷: „das bekümmert das Frühlingsherz", oder wie Erkes nach dem Kommentar Wang Yih zu Vers 135: 令人愁思 ... übersetzt: „empfindsames Herz". Vgl. Erkes, Das „Zurückrufen der Seele" (Chao-hun) des Sung-Yüh, Leipzig 1914, S. 41/42. Erkes weist auch auf die Lesart 心 懇.

Für das vorher erwähnte Zeichen 蠢 ch'un^3 = „sich bewegen" vgl. Ta-Tai-li-ki, Li-ki Yüeh-ling, Chou-shu etc. „im Frühling beginnen sich die Insekten zu bewegen".[2]

In diesem Zusammenhange sei auf Shi-king I. 2. XII. 1 hingewiesen: 有女懷春 die Frau hat „Lenzesgedanken" = „Frühlingsgefühle". Vgl. dazu Shi-king I. 15. I. 2: (春日 ....) 女心傷悲 (im Anschluß an: die Tage des Frühlings ....) „das Herz der Frau ist traurig" (wegen der bevorstehenden Heirat).

2. 酣 han^2, entstanden aus: 酉 yu^3 (yiu) = Wein + 甘 kan^3 = süß (= guter? Gegenstand im Mund)
= „betrunken sein". (So Shu-king IV. 4. 7 und V. 10. 11.)
= „den Wein süß finden" („sich schmecken lassen".)

Vgl. Shu-king III. 3. 6: 甘酒 kan^1 chiu^3 = „wenn der Wein süß gehalten wird"; „wenn man den Wein für süß hält", d. h. „sich schmecken läßt".

3. 醉 tsui^4, entstanden aus: 酉 yu^3 (yiu) = Wein + 卒 tsu^2 = Soldat, tot usw.
= „to drink to excess"
= „vom Wein tot sein" („Bierleiche")
= „betrunken".

[1] Vgl. 愀 ts'iao^3 „die Federn wechseln" (Lieh-tze), wie die Blätter im Herbst.

[2] Vgl. auch die Bezeichnung für die Jahreszeit 啟蟄 k'i-chêh „die Zeit, da die Insekten aus ihren Winterverstecken herauskommen", wo z. B. nach Tso-chuan, 5. Jahr des Huan-kung (= Ch. C. V. 45/46) und Tso-chman, 7. Jahr des Siang-kung (= Ch. C. V. 430/431) das 郊 kiao-Opfer, d. h. das ursprüngliche Sonnen-, spätere Himmelsopfer, stattzufinden hatte.

4. 醴 li^3, entstanden aus: 酉 yu^3 (yiu) = Wein + 豊 li^3 = pokalartiges Ritualgefäß
= „must", „sweet spirits" = „Ritualwein".
Das Shi-ming (in der Sammlung Han-Wei-ts'ung-shu), eine Art etymologisches Wörterbuch, setzt das Zeichen = 禮 li^3 = Ritus, Gesetz. Im Li-ki 4 (7) 10a, Li-yün = (SBE 27, 370) kommt dieser „Ritualwein, Most" hinter dem „dunklen Wein, dem Wasser" (醴 錢 右 尸).

5. 鑑 (鑒) kien^4, entstanden aus: 金 kin^1 = Metall + 監 kien^4 = untersuchen (Mensch späht über eine volle Vase)
= „Spiegel". Shu-king V, 1 (2), 5: { Betrachte / Schau } > Metall.
Nach Couvreur p. 384 soll 監 kien^4 (ohne 金) im Shu-king = Spiegel sein?

6. 阪 fan^3, entstanden aus: 阜 (阝) fou^4 (feu) = Hügel + 反 fan^3 = umkehren (Gebärde!)
= „precipitous" (so Shu-king V. 19. 11.); „bank" a mountain-side,
= „umgekehrter Hügel" = „überhängend".

7. 逃 t'ao^2, entstanden aus: (辶) ch'oh^1 gehen (Schritt für Schritt) + 兆 chao^4 = Omen, Million.
(Im Ngi-li = Grabgehege[1]. Vgl. die Flucht zu den Grabgängen im Tso-chuan?)
= „fliehen", „sich verbergen"
oder = „zahlreich laufen"? Vgl. 遁 pu^4 = fliehen (im Shu-king mit 逃 t'ao^2 verbunden z. B. V. 29. 4.); 甫 fu^3 = groß, zahlreich.
Hierzu zu stellen sind:
銚 chao = „nombre des fils d'une étoffe":
㹠 chao = „chien très fort": „Mordshund, Gewaltshund"
(Giles Nr. 492) chao^4 = Banner (mit Schlangen und Schildkröten) für die großen Distrikte. (Vgl. das Wortspiel im Shi-king II. 4. VI. 4.)

8. 遜 hsün^4, entstanden aus: (辶) ch'oh^1 gehen (Schritt für Schritt) + 孫 sun^1 = Enkel
= „gehorsam sein", „folgen": „wie ein Enkel gehen".

9. 郊 = kiao^1, entstanden aus: 交 kiao^1 = sich kreuzen, aneinanderstoßen (Mensch mit gekreuzten Beinen?) + 阝 (邑) i^4 = Stadt
= „Grenze", „Weichbild".

10. 酒 tsiu^3, entstanden aus: Wasser + Spirituosen. (Vgl. die alten Formen weiter oben p. 286.) Hier ist das phonetische Element zugleich „Radikal".

11. 速 suh^2, entstanden aus: (辶) ch'oh^1 gehen (Schritt für Schritt) + 束 su^2 (shu) = binden, Sklave (einen Baum einfassen)
= „antreiben zu" (so im Shi-king I. 2.VI. 2, 3): „zwingen zu gehen".

12. 霖 lin^2, entstanden aus: 雨 yü^3 = Regen + 林 lin^2 = Wald
= „reichlicher Regen". Vgl. Shu-king IV. 8 (1) 6: 霖雨 = Regen in einem Wald. (林: 成 貌 = „Erscheinung des Angehäuftseins". S. Tze-tien s. v. mit Hinweis auf Shi-king II. 7. VI. 2.

13. 響 hiang^3, entstanden aus: 音 yin^1 = Ton und 鄉 resp. 向 hsiang^4 = gegenüber. = „Echo": „Gegenüber-Ton".
Vgl. 饗 (wozu 餉) hiang^2 = „Opfer entgegennehmen": „Speise gegenüberstellen"? so Shu-king V. 22. 26. (餉 hiang^3 = „Speise ins Feld tragen, füttern" so im Shu-king IV. 2. 6.)

14. 養 yang^3, entstanden aus: 羊 yang^2 = Schaf + 食 shih^2 = essen
= „ernähren": „Mit Hammeln (der alten Fleischnahrung) füttern".

15. 譌 wu^1, entstanden aus: 言 yen Wort, reden + 巫 wu^1 = Zauberer
= „make false pretensions to", „Worte eines Zauberers" so im Shu IV, 2, 3.
Vgl. Tso-chuan 6. Jahr des Huan-kung (= Ch. Cl. V, 47/48), wo die 祝 史, d. h. die Priester, Betrüger (慝) genannt werden. Die Zaubereien der 巫 wu = Zaubertänzer selbst wurden, wie Tso-chuan, 29. Jahr des Siang-kung (= Ch. Cl. V. 544/7) lehrt, mit Mißtrauen aufgenommen. Auch Han-fei-tze 19, 13b spricht davon, daß man die Zaubertänzerinnen (巫) und die Beter (祝), die alles mögliche versprechen, geringschätzt. Für weiteres Material müssen wir auf unsere Arbeit „Das Priestertum im alten China" verweisen.

[1] Vgl. auch 旣 chao^2 „boundary of a grave".

16. 譁 wu^{4}, entstanden aus: 言 yen^{2} Wort, reden + 吳 wu^{2} = Großmaul. (Vgl. auf Tafel 19 Nr. 38 die alten Formen des Zeichens. Das Fang-yen erklärt 吳 mit 大也, das Shuoh-Wên mit: 大言也 = Großsprecher. Der Kommentar erklärt das durch 大口 = Großmaul. Die Leute des Reiches Wu waren als Großsprecher berüchtigt, wie noch heute der Hunanese diesen Ruf hat. Im Shi-king ist die Bedeutung von 吳 „to be noisy, clamarous".)
= „irren": Shu-king V. 19, 18; 21.

17. 譽 yü^{4}, entstanden aus Zusammenziehung von 與 yü^{3} = erhaben und 言 yen^{2} = Wort, reden
= „loben": mit Worten erhaben.

18. 躬 kung^{1}, entstanden aus: 身 shen^{1} = Körper und 弓 kung^{1} = Bogen = Symbol für „Mann"
= „selbst".

19. 逮 ti^{4} (tai), entstanden aus: (辶) cho^{4} gehen (Schritt für Schritt) + 隶 tai^{4} = erreichen (altes Bild: Hand, welche einen Schwanz ergreift)
= „to come to" (auch = erreichen, fangen).

20. 雉 chih^{4}, entstanden aus: 矢 shih^{3} = Pfeil + 隹 chui^{1} = Vogel (kurzschwänzig)
= „Fasan": Pfeilvogel. (Vgl. das mit Fasanen geschmückte Kleid des Königs, des Fürsten usw. beim Bogenschießen und Bankett!)

21. Verbindungen mit 貝 pei^{4} = Kauri:
a) 貢 kung^{4}, entstanden aus: 貝 pei^{4} = Kauri + 工 kung^{1} = arbeiten
= „Tribut (geben)": erarbeitete Kauris.
b) 貧 p'in^{2}, entstanden aus: 貝 pei^{4} = Kauri + 分 fên^{1} = teilen
= „arm": geteilte Kauris.
c) 貨 huo^{4}, entstanden aus: 貝 pei^{4} = Kauri + 化 hua^{4} = wechseln, umändern
= „Güter, Reichtum, Waren": Tauschkauris.
d) 資 tzu^{1}, entstanden aus: 貝 pei^{4} = Kauri + 次 tz'u^{4} = niedrig, Reihe usw.
= „have property" u. a. Shu-king V. 24. 1: Serien von Kauris.
e) 賚 lai^{4}, entstanden aus: 貝 pei^{4} = Kauri + 來 lai^{2} = kommen
= „schenken": Kauris zukommen lassen.

22. Verbindungen mit 艮 kên^{4} = fest; eigensinnig; schwierig:
a) 根 kên^{1}, entstanden aus: 艮 kên^{4} = fest + 木 muh^{4} = Baum
= „Wurzel": Baum-Festes.
b) 跟 kên^{1}, entstanden aus: 艮 kên^{4} = fest + 足 tsu^{2} = Fuß
= „Sohle": Fuß-Festes (auch entstanden aus zusammengeschobenen 足 + 根 = Fuß + Wurzel).
c) 詪 ken^{3}, entstanden aus: 艮 kên^{4} = fest + 言 yen = Wort, reden
= „parler difficilement". Vgl. (Giles Nr. 3901) hên^{3} = eigensinnig u. dgl.[2]
d) 銀 yin^{2}, entstanden aus: 艮 kên^{4} = fest + 金 kin^{1} = Metall
= „Silber": festes Metall?
e) 韌 k'en, entstanden aus: 艮 kên^{4} = fest + 韋 wei = gegerbtes Leder
= „binden" (= 束也 d. h. also: mit Leder befestigen).

23. 休 hiu, entstanden aus: 艸 ts'ao^{3} Kräuter, Gras + 休 hiu^{1} ausruhen (Mensch unter einem Baum)
= „Schatten" (vom Menschen im Grase!). Dieses Zeichen ist allerdings wahrscheinlich erst seit Huai-nan-tze gebräuchlich.

Diese Beispiele dürften genügen. Es ist mehr als verwunderlich, wenn Sinologen sich dieser Tatsachen verschließen wollen, um so mehr als bereits Gabelentz mit vollem Nachdruck darauf hingewiesen hatte, daß „nicht selten phonetische Zusätze zugleich sinnandeutend sein

[1] Im Shan-hai-king 9, 1a wird ein Talgeist von Chao-yang erwähnt, der 天吳 t'ien wu = das himmlische Großmaul heißt und der als 水伯 shui pêh = Wasserfürst bezeichnet wird. Im gleichen Werke 14, 2a heißt es: „Im Reiche Hoh-yü gibt es einen Geistermenschen mit 8 Köpfen, Menschengesichtern, Tigerkörper und 10 Schwänzen. Sein Name ist t'ien wu = das himmlische Großmaul." Der Kommentar nennt ihn einen „Wasserfürsten" und behauptet, „er sei mit t'ien-wu, dem Talgeist von Chao-yang identisch". Angesichts des Umstandes, daß er zu einem ganz andern Lande gehört, ist diese Identität nicht so sicher. [2] Vgl. auch 恨 hên^{4} = hassen, bereuen (= Herz + fest = festes Herz).

können"[1]. Die Tatsache, daß die „lautangebenden" Zeichen mit Absicht so gewählt wurden, daß auch der theoretische Bestandteil sinnangebend (d. h. zum Teil mehr etymologisch als phonetisch) ist, hat Gabelentz allerdings recht einschränkend unter der Rubrik „Dissimilation" gebracht. Dort finden sich weitere Beispiele[2]. Und Conrady hat schon längst bei der Charakteristik des Lautrebus auf diese Seite der Schrift hingewiesen[3]. Übrigens ist den Chinesen selbst diese Tatsache von jeher bekannt gewesen. Auch heute noch werden Dialektzeichen so gewählt, daß nach Möglichkeit beide Teile des Charakters sinnangebend sind.

Die Anordnung der Schriftzeichen in den graphisch geordneten Wörterbüchern[4].

Obwohl die Anordnung der Schriftzeichen in den Wörterbüchern in jeder chinesischen Grammatik erschöpfend behandelt wird[5], so soll doch im Anschluß an die prinzipielle Bildung der Schriftzeichen der Vollständigkeit halber einiges gesagt werden.

Es standen den chinesischen Philologen drei Wege offen, den gesamten Schrift- und Wortschatz zu ordnen, je nach den Zielen, die sie sich gesetzt hatten. Die Wörterbücher konnten angelegt sein a) nach Gegenständen (wie z. B. das 爾雅 Erh-ya); b) nach Laut- und Tonakzenten (von denen die jüngsten, das 玉篇 Yü-p'ien, aus der Liangdynastie [um 550 n. Chr.] und das 廣韻 Kuang-yün und 唐韻 T'ang-yün aus der T'angdynastie [um 650 n. Chr.] stammen, während mit das größte und beste das 佩文韻府 P'ei-wên-yün-fu ist); c) nach der äußeren Form der Schriftzeichen. Von diesen graphisch angeordneten Wörterbüchern ist das älteste das 說文 Shuoh-wên (um 100 n. Chr.), während das größte und noch heute allgemein benutzte das K'anghische Wörterbuch 康熙字典 K'ang-hi-tze-tien ist.

Nach unserer Darstellung der Schriftbildung ist es nun ganz natürlich, daß für den Chinesen die graphisch angeordneten Wörterbücher die Hauptrolle spielen mußten. Die Frage war nur, wie diese angeordnet werden sollten, um praktisch brauchbar zu sein. Da diese Seite allein die ausschlaggebende ist, so brauchen wir uns mit Versuchen nicht abzugeben, die z. B. von einigen Europäern, wie Gonçalves, Callery und Wassiljew, gemacht wurden, um einfachere Systeme in der Anordnung der graphischen Wörterbücher zur Geltung zu bringen. Für uns handelt es sich nur darum, wie das allgemeingültige System der Anordnung im Verhältnis zu der in diesem Aufsatz skizzierten Schriftentwicklung steht.

Wir haben bereits oben gesehen, welche ausschlaggebende Rolle die sog. Oberbegriffe sogar bei den sog. „lautangebenden" Zeichen gespielt haben. Deren Charaktere haben die Chinesen als Klassenhäupter beibehalten. Alle Schriftzeichen wurden diesen Klassenhäuptern subsumiert. Einer Betrachtung wert sind nun die Fragen: 1. Ist es den Chinesen gelungen, die Klassenhäupter systematisch zu wählen und zu ordnen? 2. Sind die Schriftzeichen ihrer Entstehung und der Form nach unter diesen Klassenhäuptern untergebracht und so auch für einen paläographisch nicht Gebildeten aufzufinden? 3. Lassen sich Gesetze für die Schreibung von Zusammensetzungen aufstellen, die das Auffinden im Lexikon erleichtern?

1. Das Shuoh-wên (um 100 n. Chr.) hatte noch 540 Klassenhäupter oder Radikale resp. Schlüssel, wie man sie genannt hat. Bedenkt man, daß das Babylonische — allerdings bei anderem Schrift- und Sprachcharakter — nur wenig mehr als 40 solcher Determinativa hat, so wird

[1] Vgl. Gabelentz, Große Grammatik, § 145, S. 54.

[2] Gabelentz l. c., § 147, S. 55.

[3] Conrady-Stenz, Beiträge zur Volkskunde Süd-Shantungs. Leipzig 1907 (Einleitung), besonders S. 11/14. Dort S. 14 zusammenfassend: „Wo aber das Lautbild soviel von der Vorstellungsschrift enthielt daß es neben, ja, über der Aussprache noch die Ideenreihe mitteilt, die man gleichzeitig hineingeheimnist hat, da kann es nicht wundernehmen, wenn die Schrift einen ungleich tieferen Inhalt hat, in ganz anderer Weise beseelt und sinnschwer ist als anderswo. In der Tat spricht dem Chinesen die seinige nicht so sehr zum Ohre als unmittelbar zu Geist und Phantasie; das Schriftzeichen ist ihm noch immer ein Rebus — den er freilich oft in wunderlicher Weise auflöst —, denn es ist ihm ein Bild." Conrady verweist dann dafür auf chinesische Angaben, die Giles (Introd. I) bringt, vor allem auf aber das Poh-ku-t'u-luh 9, 30 b.

[4] Diese Ausführungen dürften allen Kreisen, die sich mit elementarer chinesischer Schriftkunde befaßt haben, geläufig sein. Wir folgen dabei im wesentlichen den Darlegungen unseres verehrten Lehrers Conrady. Der Vollständigkeit halber seien sie hier beigefügt.

[5] So z. B. von Gabelentz l. c., besonders Kap. V. § 155: Lexikalische Anordnung der Schriftzeichen.

ersichtlich, daß man sich bemüht hat, die Zahl dieser Radikale mit fortschreitender Analyse zu verringern. Unter der Dynastie Ming (1368—1644) waren es nur noch 360, und das Ch'uan-tze-wei sowie das K'ang-hi-tze-tien (Anfang des 18. Jahrhunderts) haben nur noch 214 Radikale, eine Zahl, die bis zum heutigen Tage konstant geblieben ist.

Die meisten dieser Radikale, ca. 170, sind ideographisch. Einige ließen sich weiter analysieren, wie z. B. Rad. 188 骨 kuh^3 = Knochen, der unter Rad. 130 肉 (月) jou^4 = Fleisch eingeordnet werden könnte. Die Radikale können verändert werden. Sie haben Nebenformen, und die Mehrzahl hat durch Tradition einen festen Platz. So wird Rad. 170 fou^4 = Hügel, freistehend 阜 geschrieben, in Zusammensetzungen dagegen 阝, und zwar stets auf der linken Seite, zum Unterschied der Nebenform 阝 von 邑 yih^4 = Stadt, die stets auf der rechten Seite steht. Eine weitere teilweise Veränderung des Radikals ist die Schrägstellung von Strichen, z. B. von Rad. 39 子 tzu^3 = Kind in Zusammensetzungen, wo eine abgekürzte, zusammenhängende Schreibung (Kursive!) möglich ist, z. B. 孔 k'ung^3 = eine Höhle, Öffnung.

2. Gabelentz bemerkt in seiner Gr. Gr. § 163, S. 60, daß es „nicht immer leicht ist, das Klassenhaupt eines Schriftzeichens zu ermitteln."

Zunächst ist eine große Inkonsequenz bei der Analyse festzustellen. So ist z. B. 子 kieh^2 richtig unter Rad. 39 aufgeführt, während 了 liao^3 = fertig machen, vollenden zu Rad. 6 gestellt ist, ebenso wie 予 yü^2 = ich. Das Zeichen 史 shi^3 = Historiker, Vermerker, Astrolog findet sich unter Rad. 30 (Mund), obwohl es damit gar nichts zu tun hat. Es müßte unter Rad. 29 (rechte Hand) stehen usw.

In symbolischen Zusammensetzungen wird nicht immer das wichtigste sinnangebende Element zum Klassenhaupt gestellt. So sollte 伐 fah^2 = angreifen, schlagen, logischerweise unter Rad. 62 (Lanze) zu suchen sein. Es ist jedoch Rad. 9 (Mensch) untergeordnet. Ja, in einigen „lautangebenden" Zeichen wird das sog. phonetische Element als Radikal (sic!) gefaßt. So findet sich 酒 tsiu^3 = Wein unter Rad. 164 (reif), 知 chi^1 = wissen unter Rad. 矢 111 (Pfeil). Zuweilen wechselt die Unterordnung. So sind 修 sui^1 = erziehen (Dörrfleisch als Lehrgeld!) zu Rad. 130 (Fleisch) gestellt, 倏 shuh^4 = plötzlich zu Rad. 9 (Mensch) usw.

3. Zur Auffindung der Radikale ist zu merken:

I. Für die Veränderungen der Radikale, die zumeist auch das „phonetische" Element betreffen, lassen sich zwei Gesetze aufstellen:
   a) Jedes Schriftzeichen muß ein Viereck ausfüllen.[1]
   b) Der Schwerpunkt liegt im Mittelpunkt des Vierecks.

II. Die Stellung der Radikale ist bedingt:
   a) durch die Form;
   b) häufig durch die Bedeutung.

Die Formgesetze werden später behandelt werden. Nur soweit sie die Anpassung der Elemente der Zeichenzusammensetzungen bedingen, sollen sie berücksichtigt werden. Ursprünglich war die Stellung des Radikals keine feste. Erst allmählich hat sich eine feste Stellung des Radikals, durch Form und Bedeutung der Zeichen bedingt, herausgebildet.[2]

1. Das sog. phonetische Element an den Radikal angepaßt.

Rad. 53 广 yen^3 = Schutzdach muß links oben stehen, ebenso Rad. 104 疒 nih^1 = Krankheit, Rad. 105 癶 poh^4 = gespreizte Beine oben, Rad. 56 弋 i^4 = Schnurpfeil rechts oben, Rad. 17 凵 k'an^3 = Behältnis unten, Rad. 20 勹 pao^1 = Bündel rechts, Rad. 15 冫 ping^1 = Eis links usw. Der Bedeutung nach stehen Radikale wie 宀 mien^2 = Dach, 穴 hüeh^2 = altes Wohnhaus, Grabhöhle, immer oben; ebenso ist die Stellung von Rad. 31 匚 hui^1 = Einfassung durch die Bedeutung gegeben.

In allen diesen Fällen, wo der Radikal eine feste Stellung hat, ist das Phonetikum ihm angepaßt.

2. Der Radikal dem sog. phonetischen Element angepaßt.

Weit komplizierter ist es, wenn umgekehrt der Radikal dem Phonetikum angepaßt werden muß. Dann schwanken die Stellungen, und es gibt eine Reihe von Stellungskombinationen. So steht z. B. Rad. 9 人 jen^2 = Mensch

[1] Vgl. Gabelentz, Gr. Gr. § 190, S. 87.

[2] Vgl. Rémusat, Elémens p. 21, 22, cit. von Gabelentz, Gr. Gr. § 165 u. 167 a—c, S. 74/75.

a) oben z. B. in 今 kin[1] = jetzt;
b) links z. B. in 伐 fah[2] = schlagen.

Auch Radikale mit fester Stellung passen sich an, z. B. Rad. 162 ch'oh verliert in Zusammensetzungen die feste Gestalt und wird zu 辶[1]. Öfters wird der Radikal in eine Lücke des Phonetikums gestellt, z. B. 哀 ngai[1] = wehklagen (Mund + Kleid = Trauer) zu Rad. 30; 咸 hien[2] = alle, oben zu Rad. 30 (Mund).

3. Radikal und phonetisches Element passen sich gegenseitig an.

Von einzelnen Ausnahmen abgesehen passen sich sonst Radikal und phonetisches Element an. Diese Ausnahmen sind: a) Rad. 196 鳥 niao = Vogel, obwohl nach links geneigt, steht doch rechts. Umgekehrt steht Rad. 94 犬 (犭) ch'üan[3], obwohl nach rechts geneigt, links.

Beispiele: 鋰 siang[4] (Rad. Vogel + Elefant [lautangebend und sinnangebend]) = Nashornvogel.
狗 kou[3] (Rad. für Hund + gekrümmt?) = Köter.

Ein Radikal, der als Phonetikum gebraucht wird, wird anders gestellt. Steht er als Radikal z. B. rechts, so als phonetisches Element links und umgekehrt.

們 mên[2] = („Klasse"); 人 als Radikal;
閃 shan[3] = verschwinden; 人 als phonetisches Zeichen.

Rad. 53 广 yen[3] steht als Radikal **links oben**, als phonetisches Element **rechts**, z. B. yen[3] = Neuvermählte (Hausfrau).

Rad. 137 舟 chou[1] = Boot als Radikal **links**, als phonetisches Element **rechts**, z. B. 淘 ch'ou = Waschschüssel.

Ein Radikal hat also dann die Funktion als solcher, wenn er an seiner richtigen Stelle steht. Ausnahmen sind z. B. 牀 ch'uang[2] = Bettstelle zu Rad. 90. Im alten Schriftzeichen fehlt auch „Holz".

Folgende Regeln gelten für die Auffindung des Radikals:

1. In Schriftzeichen, die aus einem Radikal und einem oder mehreren Nichtradikalen zusammengesetzt sind, ist ersterer Radikal.

2. In Schriftzeichen, die aus mehreren Radikalen zusammengesetzt sind, ist durchweg derjenige Radikal, der an seinem Platze steht und verkürzt ist[2].

3. In komplizierten Schriftzeichen ist im allgemeinen dasjenige Radikal, das durch seine **Größe** hervorragt. Eine ganze Reihe von Schriftzeichen werden von den Chinesen als: 疑 難 字 i[2] nan[2] tzŭ = „zweifelhafte und schwierige Schriftzeichen" bezeichnet, und in den Wörterbüchern wird ihnen ein besonderer Abschnitt 檢 字 kien[3] tzŭ = „klassifizierte Zeichen" gewidmet. Sie sind nach der Zahl aller sie bildenden Striche (einschließlich des Klassenhauptes) geordnet.

[1] Vgl. Gabelentz, Gr. Gr. § 188, Anmerkung.
[2] Eine Ausnahme ist z. B. 腑 sŭi[1] = Gehalt (Dörrfleisch), das zu Rad. 130 gehört, obgleich 人 der größte Radikal ist und auch in verkürzter Form erscheint.
[3] Vgl. Gabelentz, Gr. Gr. § 163, S. 60, Kl. Gr. § 19, S. 17/18.

MISZELLEN.

A. CONRADY.

Zu seinem fünfundzwanzigjährigen Dozentenjubiläum.

Professor Dr. A. Conrady, der Vertreter ostasiatischer Sprachen an der Universität Leipzig, konnte am 1. Juli v. J. auf eine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit als Dozent zurückblicken. Geboren am 28. April 1864 zu Wiesbaden als Sohn des Pfarrers Ludwig Conrady zählt er mütterlicherseits — seine Mutter stammt aus dem Geschlecht derer von Bohlen, die sich bis auf den im 12. Jahrhundert auf Rügen herrschenden König Tetislaw zurückführen, — bedeutende Orientalisten zu seinen Ahnen. Nach beendeter Gymnasialzeit am Kgl. Gelehrten-Gymnasium zu Wiesbaden studierte er an den Universitäten Straßburg, Würzburg, Leipzig, Jena und Heidelberg Sprachwissenschaft, vornehmlich Sanskrit, das ihn zur Sinologie führte. Er promovierte 1885 und habilitierte sich 1891 mit einer Arbeit: Blätter einer Palmblatt-Handschrift des Narada. Nachdem er seine außerordentlichen Kenntnisse im Behandeln des grammatischen Baues der indochinesischen Sprachgruppe durch die auf diesem Gebiete bisher einzig gebliebene Studie: Eine indochinesische Kausativ-Denominativbildung (1896) gezeigt hatte, wurde er 1897 zum a. o. Professor für ostasiatische Sprachen an der Universität Leipzig ernannt und erhielt damit das Extraordinariat, das vorher Georg von der Gabelentz innehatte. 1903/04 an die Universität Peking berufen, kehrte er bald darauf an seine alte Lehrstätte Leipzig zurück. Die Artikel Peking in Baedekers Rußland (1904) und die Abhandlungen: Chinas Kultur und Literatur (1903) und Acht Monate in Peking (1905) geben Zeugnis von seinem Aufenthalt im „Reiche der Mitte". Seither sind noch folgende Studien aus seiner Feder erschienen: Indischer Einfluß in China im 4. Jahrh. v. Chr. (ZDMG LX, p. 335—351, 1906); Beiträge zur Volkskunde Süd-Schantungs (mit P. Georg M. Stenz), Leipzig 1907; Das ostasiatische Theater (Illustr. Ztg. 1910, p. 1196 bis 1198); China (Pflugk-Harttungs Weltgeschichte, Bd. III), Berlin 1910; ein Beitrag über Kunst zu Münsterbergs „Kunstgeschichte", Eßlingen 1911; Die altchinesischen Fragesätze und der steigende Ton (Mitt. des Or. Seminars), Berlin 1915; Eine merkwürdige Beziehung zwischen den austrischen und den indochinesischen Sprachen (Festschrift für Kuhn), München 1916. Als genauer Kenner der Psyche der Chinesen hat er außerdem die Beiträge zu der von R. Stübe besorgten deutschen Ausgabe von W. P. Wassiljew, Die Erschließung Chinas (Leipzig 1909) geliefert und dieses Werk dadurch erst auf die Höhe einer wissenschaftlichen Publikation gehoben. Im Erscheinen begriffen und nur durch den Krieg verspätet ist die Herausgabe von Sven Hedins Funden in Loulan in Zentralasien. Conradys bleibendes Verdienst ist es, daß er als erster es verstanden hat, der Sinologie eine wissenschaftliche Grundlage zu geben, indem er einerseits die Sprache mit den Methoden europäischer Philologie zu erforschen, andererseits die kulturelle Entwicklung Chinas durch Heranziehung der vergleichenden Kulturgeschichte und Völkerkunde aufzuhellen sucht. Im Jahre 1915 ist er auf Anregung seines ehemaligen Hörers Söderblom, des früheren Professors der Religionswissenschaft in Leipzig und jetzigen Erzbischofs von Upsala, nach Schweden gerufen worden, um den ersten Vertreter des Chinesischen in diesem Lande, Dr. Karlgren, in Upsala zu habilitieren. Conrady hat in Deutschland bisher wohl allein eine größere Schule geschaffen. Von seinen Schülern sind u. a. zu nennen: Dr. B. Laufer, Kurator am Field-Museum zu Chicago; der buddhistische Forscher Takakusu; Kitasato, Professor der Sinologie in Ōsaka, und Prof. Okasaki. Auch im Laufe des Weltkrieges konnte die Forschung in dem von Conrady begründeten Ostasiatischen Seminar an der Universität Leipzig weitergeführt werden. Vor kurzem erfolgte die Ernennung Conradys zum Mitgliede der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften.

DER URSPRUNG DER CHINESEN.
Eine Antwort an Henri Cordier.

Von EDUARD ERKES und BRUNO SCHINDLER[1].

Seit dem sechzehnten Jahrhundert, da Europa in nähere Berührung mit China trat, und die europäische Wissenschaft dem fernen Osten ihre Aufmerksamkeit zuwandte, ist es stets eine Lieblingsbeschäftigung berufener und unberufener Schriftsteller gewesen, Theorien über die Abstammung des chinesischen Volkes und die Herkunft seiner Kultur aufzustellen. Unlängst hat der französische Sinologe Henri Cordier wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf dieses Problem gelenkt. In der von ihm redigierten internationalen Zeitschrift für Sinologie „T'oung-pao" veröffentlichte er als erstes Kapitel einer „Histoire générale de la Chine" eine Zusammenstellung der mannigfachen Theorien von der Herkunft der Chinesen[2]. Cordiers Arbeit wäre außerordentlich verdienstlich, wenn er dabei in wirklich wissenschaftlicher und vorurteilsloser Weise zu Werke gegangen wäre. Allein Cordiers Aufsatz ist keine wissenschaftliche Arbeit in dem Sinne, daß er eine zusammenhängende Darstellung von der Entwicklung dieser Theorien und ihrer Bedeutung für die Sinologie gäbe. Er bietet vielmehr nur eine zusammenhanglose Nebeneinanderstellung von allerlei Meinungen, die in den letzten drei Jahrhunderten über diese Frage aufgetaucht sind. Aber nicht einmal als Kompilation ist Cordiers Essay brauchbar. Denn abgesehen von einer bedenklichen Unkenntnis über den Stand des Problems an und für sich zeichnet sich die Abhandlung durch grundsätzliches Verschweigen aller deutschen Forschungen aus, das sich beim Verfasser der „Bibliotheca Sinica" nicht durch bloße Unwissenheit erklären läßt, sondern deutlich ein System verrät. Ist doch Cordier schon seit langem bestrebt gewesen, die wissenschaftliche und internationale Zeitschrift, deren Redaktion ihm mitanvertraut ist, zu einer Revue französischer Kolonialpolitik herabzuwürdigen, wie er sich denn auch nicht geschämt hat, sie offen zu deutschfeindlichen Ergüssen zu mißbrauchen[3]. Vollständig entwertet hat aber Cordier seine Arbeit dadurch, daß er auch die Lösung der Frage verschwieg, die den Forschungen eines Deutschen gelungen ist.

* * *

Lange Zeit hindurch galt es beinahe als ein Axiom der Chinaforschung, daß man in den Chinesen ein von Westen eingewandertes Volk zu erblicken habe. Obgleich die chinesische Geschichtswissenschaft selbst nie an eine derartige Möglichkeit gedacht hat, so hielten doch schon die ersten europäischen Erforscher Chinas, die Jesuitenmönche des 17. und 18. Jahrhunderts, eine Einwanderung geradezu für selbstverständlich. Von ihrem Standpunkt aus war diese Annahme ja auch notwendig. Nach biblischem Zeugnis galt ihnen die „Ebene von Sinnaar" als Urheimat des Menschengeschlechtes, aus der die Völker nach der babylonischen Sprachverwirrung in alle Himmelsrichtungen ausgewandert seien. Beweise für ihre Lehre suchten die alten Jesuiten in der chinesischen Schrift, aus deren Bildzeichen sie allerlei Erinnerungen an die biblische Vorzeit der Nation herauslasen[4], wie sie auch in den altchinesischen Götter- und Kaisernamen die Heroen der Bibel und sogar Jahve wiederzuerkennen glaubten[5].

[1] Einen Aufsatz ähnlichen Inhalts veröffentlichten wir bereits in der Tagespresse. Im Hinblick auf die Stelle, an der Cordiers Abhandlung erschien, sehen wir uns jedoch veranlaßt, das Thema noch einmal ausführlicher und mit den notwendigen literarischen Nachweisen in einer der internationalen wissenschaftlichen Welt zugänglichen Zeitschrift zu behandeln.

[2] T'oung-pao vol. XVI, no. 5, Dec. 1915, pp. 575—603.

[3] Vgl. den gehässigen, durch den Gegenstand in keiner Weise motivierten Ausfall gegen Deutschland, den sich Cordier im Nekrolog für W. W. Rockhill auf S. 162 im Jahrgang 1915 des T'oung-pao leistet. Recht befremdend wirkt es auch, daß ein Gelehrter deutscher Herkunft, Laufer, diesem Aufsatz noch einen Nachtrag hinzugefügt hat (T'oung-pao Heft 2, S. 298/80).

[4] Einige Beispiele bei Schindler, Die Entwicklung der chinesischen Schrift (OZ III, S. 451/52).

[5] Vgl. die Zusammenstellung bei Söderblom, Die Entwicklung des Gottesglaubens, C. 8, Die Urheberreligion in Europa.

Den Fortschritten der Wissenschaft hielten diese Aufstellungen natürlich nicht stand. Aber die Theorie, daß die Chinesen nach dem Turmbau von Babel aus dem Westen ausgewandert seien, ging im 19. Jahrhundert von den Jesuiten auf die protestantischen Missionare über, die sie mit ebensoviel Eifer, aber bedeutend weniger Kenntnissen und Geschick vertraten und zum Teil bis heute vertreten[1]. Ihre Argumentationen, die im Zeitalter der Jesuiten berechtigt und verständlich gewesen waren, konnten in einer Zeit fortgeschrittener Forschung nur noch komisch wirken. So versuchte James Legge noch um 1860, Weg und Zeit der chinesischen Einwanderung auf Grund des 10. Kapitels der Genesis festzulegen[2].

Die „weltlichen" Vertreter der Sinologie haben sich von diesen Abwegen im allgemeinen ferngehalten, meist aber nur, um in noch ärgere Irrtümer zu verfallen. Den wissenschaftlich einzig zulässigen Weg, die Entwicklung der chinesischen Kultur selbst auf Grund des reichen Quellenmaterials zurückzuverfolgen, hat lange Zeit niemand betreten. Vielmehr ist immer wieder versucht worden, mit Hilfe gewagter Konstruktionen aus zufälligen Ähnlichkeiten eine fremde Kultur als Herd der chinesischen zu erschließen. Und immer kam hierfür gerade dasjenige Land und Volk in Betracht, dem sich eben das allgemeine Interesse zuwandte. Das waren im Anfang, wie schon erwähnt, die Schauplätze der biblischen Geschichte. Als man sich dann in der Aufklärungszeit des 17. und 18. Jahrhunderts gegen die mosaische Überlieferung aufzulehnen begann, wanderte der Ursitz der menschlichen Weisheit nach Ägypten. Als dann um 1800 das Interesse an den Sanskritstudien erwachte und zugleich das arische Rassenbewußtsein erfunden wurde, sah man in Indien das Mutterland aller Kulturen. Das große Aufsehen, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts die babylonischen Ausgrabungen und die neuerstehende Wissenschaft der Assyriologie erregten, ließ sodann wieder Mesopotamien zur Urheimat der menschlichen Zivilisation werden. Die großartigen Entdeckungen der letzten Jahrzehnte, die in Zentralasien die Stätten einer kaum geahnten Kultur wiedererstehen ließen, riefen dann den Glauben an ein verschwundenes Paradies im Herzen Asiens hervor. Noch jetzt ist diese Strömung nicht ganz überwunden; aber schon hat sie eine Rivalin in jener Schule gefunden, die alle Kulturen aus dem kretisch-mykenischen Kulturkreise herleiten möchte.

Die Sinologie ist dem Zuge der Zeit stets treu gefolgt und hat sich immer bemüht, die Heimat der Chinesen dort zu finden, wo es die Mode eben verlangte. Schon im 17. Jahrhundert bezeichnete der Polyhistor Athanasius Kircher Ägypten als ihren Ursitz[3], und um 1750 versuchte de Guignes, die Abstammung der Chinesen von einer ägyptischen Kolonie mit großem Scharfsinn zu beweisen[4]. Freilich hat es auch damals nicht an kritischen Geistern gefehlt, die, wie Voltaire[5] und der deutsche Historiker v. Pauw[6], das Unmögliche dieser Annahme darzutun versuchten. Die indische Theorie, die schon 1799 von William Jones verfochten wurde[7], hat ihren vornehmsten Vertreter in Gobineau gefunden, der den Beginn der chinesischen Kultur mit der Einwanderung eines weißen Volkes arischer Zunge in die Niederungen des Huang-ho ansetzte[8]. In rassegläubigen Kreisen besitzt die arische Hypothese noch heute

[1] So z. B. Bischof Moule in „The Chinese People", London 1914. Vgl. die Kritiken von Chavannes im T'oung-pao, Bd. 14, No. 5, S. 794/95, und Franke im Archiv für Religionswissenschaft 1914, Bd. 18, S. 411.

[2] Ch. Cl. III, Prolegomena, p. 189. Ein eigenes Opus darüber schrieb der Reverend Mc Clatchie: The Chinese on the Plain of Shinar, or a connection established between the Chinese and all other Nations through their Theology. J R A S (!) XVI, p. 368—435. 1856.

[3] La Chine illustrée, Amsterdam 1670, p. 305. — Kircher ist neben v. Puw (s. Anm. 6) der einzige Deutsche, den Cordier erwähnt. Vielleicht hat er ihm den internationalen Charakter eines Jesuitenpaters als mildernden Umstand angerechnet.

[4] S. Cordiers Aufsatz, S. 585/86.

[5] Das. S. 589.

[6] Das. S. 588. Cordier scheint v. Pauw, weil er französisch schrieb, zu einem Franzosen stempeln zu wollen. Wenigstens nennt er ihn „de Pauw".

[7] William Jones' Works, London 1799, vol. I, pp. 45—111.

[8] Essai sur l'inégalité des Races humaines, Paris 1853, vol. II, pp. 260/61. S. Cordier, p. 600/601.

einzelne Anhänger. So behauptete Freiherr von Mackay noch vor zwei Jahren, daß die Chinesen zur „ureranischen" Rasse gehörten[1].

Die babylonische Theorie, die ja schon von den Jesuiten gewissermaßen vorbereitet war, fand ihren Hauptverfechter an dem 1895 verstorbenen französisch-englischen Gelehrten Terrien de Lacouperie. Sein kurz vor seinem Tode erschienenes Hauptwerk „Western Origin of Chinese Civilization" (London 1894) ist eines der merkwürdigsten Produkte der an Kuriositäten doch nicht gerade armen sinologischen Literatur. Muß man auch die staunenswerte Belesenheit und Kombinationsgabe des Verfassers bewundern, so hält es doch wiederum schwer, ihn ernst zu nehmen, angesichts seiner ausschweifenden Phantasie und der aller Methode, oft aller Vernunft spottenden Versuche, seine Hypothese vom westlichen Ursprung aller chinesischen Kulturgüter zu begründen. Lacouperies Prämisse ist die, daß die Chinesen niemals zu einer kulturellen Schöpfung befähigt gewesen seien und infolgedessen alle Elemente ihrer Kultur aus dem Westen entlehnt haben müßten. Aber diese Voraussetzung ist mit den geschichtlichen Tatsachen ebenso unvereinbar wie mit der Psychologie der chinesischen Nation, der an Originalität und Erfindungsgabe nur wenige andere Völker gleichkommen. Und selbst wenn Lacouperies Annahme weniger irrig wäre, so liegt doch auf der Hand, daß seine Methode wissenschaftlich unzulässig ist. Bloße Analogien, selbst wenn sie noch so zahlreich auftreten, können niemals einen Beweis für Beziehungen zwischen zwei Kulturgebieten abgeben, wenn nicht vorher nachgewiesen wird, daß sie nicht unabhängig voneinander entstanden sein können. Unter den Ähnlichkeiten zwischen der chinesischen und der vorderasiatischen Kultur findet sich aber nichts, was nicht auch auf chinesischem Boden entstanden sein könnte, ja sogar entstehen mußte.

Es ist daher schwer begreiflich, daß Lacouperie, dessen Methode eigentlich schon jeden wissenschaftlich Gebildeten warnen sollte, einen nicht unbedeutenden Anhang gewonnen hat, ja daß er vor einigen Jahren sogar noch in dem Engländer C. J. Ball einen Nachfolger gefunden hat[2]. Ball will im Geiste Lacouperies vornehmlich auf Grund von Analogien zwischen der chinesischen und sumerischen Schrift einen Urzusammenhang zwischen China und Babylon rekonstruieren. Balls Hypothesen haben in Fachkreisen eine nahezu einstimmige Zurückweisung erfahren[3], leider nicht überall so entschieden, wie es im Interesse der Sache zu wünschen gewesen wäre[4]. Neuerdings ist auch der sonst sehr verdiente deutsch-amerikanische Gelehrte Berthold Laufer in denselben methodischen Fehler verfallen, aus Analogien auf Kulturzusammenhänge zu schließen[5]. Wenn er auch nicht mehr einen direkten Zusammenhang zwischen China und Babylon annimmt, so sucht er doch die parallele Entwicklung beider Kulturen durch ein gemeinsames Substrat zu erklären.

Der zentralasiatischen Theorie hat der große Name ihres Begründers, Ferdinand von Richthofen, weniger unter den Sinologen als unter Geographen und Ethnologen viele Anhänger ge-

[1] China, die Republik der Mitte, Stuttgart und Leipzig 1914, S. 35. In ähnlicher Weise hat der berüchtigte englische Amateursinologe Kingsmill die Chinesen zu Ariern aus Dardistan machen wollen. JRAS (!), New Series X, p. 285.

[2] Chinese and Sumerian, Oxford 1912.

[3] Vgl. die Kritiken von Hopkins in PSBA 1915, Heft 1 ff. und von Cordier selbst im T'oung-pao 1915, XV, p. 300/01.

[4] Selbst eine so hervorragende Autorität wie Franke scheint, nach seiner Kritik des Ballschen Buches (OZ IV, Heft 1/2, S. 136—139) zu urteilen, Balls Einfälle nicht völlig abgewiesen zu haben.

[5] Some Fundamental Ideas of Chinese Culture, Journal of Race Development V, 2, October 1914. Laufers Aufstellungen wirken umso befremdlicher, als er aus deutscher Schule hervorgegangen ist und hinreichend Gelegenheit gehabt hätte, über den heutigen Stand der Forschung unterrichtet zu sein. Im übrigen bestehen die „Fundamentalgedanken" der chinesischen Kultur nach Laufer darin, daß die Chinesen keine Milch trinken und infolgedessen keine epische Begabung besitzen! Das Irrige beider Behauptungen hätte Laufer, wenn ihm die einschlägige chinesische Literatur nicht gegenwärtig war, bereits aus den Schriften seines Lehrers Conrady ersehen können (über Milchgenuß im alten China s. Conrady, China S. 502). Welcher Zusammenhang im übrigen zwischen Milchtrinken und Epos bestehen könnte — die nach Laufer stets gemeinsam auftreten oder fehlen sollen — ist schwer einzusehen.

wonnen. Richthofen stützte sich, außer auf vermeintliche Ähnlichkeiten zwischen der chinesischen und westasiatischen Astronomie, vernehmlich auf das Studium der ältesten Quellen zur Geschichte und Geographie Chinas, aus denen er ein langsames Vorrücken der Chinesen von den Abhängen des Pamir nach Osten erschließen zu können glaubte[1]. Leider war Richthofen bei seinen unzulänglichen Sprachkenntnissen vornehmlich auf meist sehr mangelhafte Übersetzungen angewiesen, die ihn häufig irreleiteten und ihn endlich gerade das Gegenteil von dem finden ließen, wozu ein wirkliches Quellenstudium geführt hätte[2]. Auch der großartige Versuch des bekannten Ethnologen Heinrich Schurtz, Zentralasien als Urheimat der umwohnenden Kulturvölker nachzuweisen, ist daran gescheitert, daß er sich auf ganz unhaltbaren Voraussetzungen aufbaute[3].

Seit Schliemanns Ausgrabungen ist Mykenä das Schlagwort zahlreicher Archäologen und Kunsthistoriker geworden. Angesichts der merkwürdigen Versuche, die Heimat der altorientalischen Kultur auf Kreta und an ähnlichen dafür möglichst ungeeigneten Lokalitäten zu finden, ist es eigentlich kaum verwunderlich, daß der mykenische Kulturkreis auch schon als Urheimat der chinesischen Zivilisation in Anspruch genommen worden ist. Oskar Münsterberg hat in einer „Chinesischen Kunstgeschichte" à la Lacouperie den Nachweis versucht, daß die chinesische Kultur von der mykenischen abstammen müsse, weil sie mit dieser eine Anzahl künstlerischer Ornamente, wie das Wolkenmuster und den Mäander, gemeinsam hat[4]. Ob Münsterberg auch die Australier und andere primitive Völker, bei denen diese und ähnliche Ornamente gleichfalls vorkommen, für Angehörige des griechischen Kulturkreises hält, wissen wir nicht, sollten es aber nach seiner Methode eigentlich erwarten. Noch einen Schritt weiter geht August Strindberg, der auf wissenschaftlichem Gebiet allerdings nur als Kuriosum zu bewerten ist. Er fand den Ursitz der Chinesen in — Hellas und stellte mit dichterischer Genialität die Identität der chinesischen Provinzen mit griechischen Landschaften und ähnliches fest[5].

Zur Abwechslung hat man die Urheimat der Chinesen auch einmal in Amerika gesucht. So vermutete seinerzeit Edouard Biot, daß die Chinesen von einem Stamme nordamerikanischer Indianer abstammten, der über die Beringstraße von Nordosten her nach China eingewandert sei[6]. Neuerdings läßt wieder der amerikanische Kunsthistoriker Ernest Fenollosa die chinesische Kultur aus dem Stillen Ozean emporsteigen und ihre Elemente aus Peru, Polynesien und Nordsibirien zusammenströmen[7].

Ernsthafte Forscher haben diesen ethnographischen Ausschweifungen allerdings meist ziemlich skeptisch gegenübergestanden. Schon Plath[8] und noch schärfer Grube[9] und Hirth[10] haben betont, daß alle diese Einwanderungshypothesen reine Phantasien sind, für die aus der chinesischen Geschichte selbst kein Schimmer eines Beweises zu erbringen ist. Ebenso gelangte der russische Sinologe Wassiljew durch seine geschichtlichen Studien zu dem Ergebnis, daß die Urheimat der Chinesen nirgendwo anders als im Herzen des heutigen Chinas gewesen sein

[1] China, Bd. I, S. 404 ff.

[2] S. die eingehende Widerlegung der Richthofenschen Theorie bei Conrady, China (Pflugk-Harttungs Weltgeschichte Bd. III), S. 480—482.

[3] Hochasien und Sibirien (Helmolts Weltgeschichte[2], Bd. I, Abschn. III, Leipzig und Wien 1913), S. 242—257. Vgl. die Kritik von Erkes, OZ IV, Heft 3, S. 211—213.

[4] Chinesische Kunstgeschichte, Eßlingen 1911, Bd. I, c. I—III, vornehmlich S. 20—30. Vgl. die vernichtende Kritik von Kümmel in der Frankfurter Zeitung vom 12. März 1911, ebenso OZ I, S. 102 f.

[5] Die Wurzeln der Weltsprachen. Nach einem von Emil Schering in der Voss. Ztg. mitgeteilten Auszug. Das Werk selbst ist anscheinend nicht erschienen.

[6] Le Tchéou-li, Paris 1851, vol. I, Introd. pp. V—VI. (Bei Cordier S. 588 falsch zitiert.)

[7] Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Deutsche Ausgabe von Shinkichi Hara. Leipzig 1913, Bd. I, S. 12—24.

[8] Die Religion und der Kultus der alten Chinesen. München 1862 (Abh. d. K. bayr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Bd. IX, Abt. III), Teil II, S. 123.

[9] Geschichte der chinesischen Literatur, Leipzig 1902, S. 2. — Religion und Kultus der Chinesen, Leipzig 1910, S. 3.

[10] The Ancient History of China, New York 1908, p. 14—20.

könne[1], und der geistreiche englische Forscher Giles verspottete die Einwanderungstheoretiker mit den Worten: „No one seems to think they can possibly have originated in the fertile plains where they are now found. It appears indeed to be an ethnological axiom that every race must have come from somewhere outside its own territory[2]." Chavannes wies die Unhaltbarkeit der zentralasiatischen Hypothese nach[3], und endlich versetzte Léopold de Saussure der babylonischen Theorie einen tödlichen Stoß, indem er dartat, daß die vermeintlichen Ähnlichkeiten zwischen westasiatischer und chinesischer Astronomie bei näherer Untersuchung in Nichts zerfließen, ein Zusammenhang beider Systeme vielmehr direkt ausgeschlossen ist, da sie auf völlig verschiedenen Grundlagen errichtet sind[4]. Aber endgültig gelöst haben das Problem erst die grundlegenden Forschungen von A. Conrady[5].

Er hat durch lange und sorgfältige Untersuchung aller für die älteste Zeit in Betracht kommenden geographischen und geschichtlichen Quellen den Nachweis erbracht, daß die ältesten Sitze der Chinesen im Herzen des heutigen China, in Honan und Süd-Shansi, lagen, und daß sich die Chinesen von dort aus langsam und schrittweise nach allen Seiten ausgebreitet haben. Sodann stellte er fest, daß auch die Spuren der zahlreichen mit den Chinesen sprach- und stammverwandten Völker indochinesischer Zunge, der Tibeter, Birmanen, Siamesen und vieler anderer Stämme Hinterindiens und des Himalaja, nach China zurückweisen, China also die Urheimat der indochinesischen Völkergruppe überhaupt darstellt. Endlich aber hat er als erster[6] die Methode der vergleichenden Völkerkunde konsequent auf China angewandt und dadurch zeigen können, daß die chinesische Kultur sich analog der aller anderen Völker, aber durchaus bodenständig und bis ins 5. oder 4. vorchristliche Jahrhundert unbeeinflußt entwickelt hat. Die ungeahnte Aufhellung der chinesischen Urgeschichte, die Conradys Forschungen gebracht haben, hat auch die Urtümlichkeit und Zuverlässigkeit der chinesischen Tradition, die bis in die fernste Urzeit zurückreicht, aufs glänzendste bestätigt. Und diese Tradition weiß — ein letzter schwerwiegender Beweisgrund — von einer Einwanderung gleichfalls nicht das mindeste zu berichten.

Den phantastischen Hypothesen von Einwanderung und alten Kulturbeziehungen der Chinesen ist damit hoffentlich endgültig der Boden entzogen. Die Sinologie, bisher vielfach der Tummelplatz eines uferlosen Dilettantismus, ist durch die Forschungen Conradys, der ihr als erster mit dem Rüstzeug moderner philologischer, historischer und ethnologischer Wissenschaft nahegetreten ist, zu einer exakten Wissenschaft geworden. Um so unbegreiflicher ist es, daß ein Professor der Sinologie wie Cordier aus blindem Deutschenhaß den bedeutendsten Fortschritt seiner Wissenschaft gänzlich negieren und die Urgeschichte Chinas als „un terrain encore inexploré" bezeichnen kann.

[1] Die Erschließung Chinas, deutsch von R. Stübe, Leipzig 1909, S. 3. — Mit den Worten: „Diese Erkenntnisse sind erst nach langer Mühe gewonnen und waren weder von den chinesischen Historikern, noch bisher von den europäischen Sinologen gewonnen", schreibt sich Wassiljew allerdings eine Priorität zu, auf die er durchaus keinen Anspruch erheben kann. Denn der chinesischen Geschichtswissenschaft war dieses Ergebnis, zu dem schon Sze-ma Ts'ien gelangt war, seit jeher bekannt. Vgl. Conrady, China, S. 522.

[2] A History of Chinese Literature, London 1901, p. 4.

[3] Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien, vol. I, p. 102/03, Anm. 1; p. 126/27, Anm. 2.

[4] Les origines de l'astronomie chinoise, T'oung-pao 1909 u. folgende Jahrgänge.

[5] China (Pflugk-Harttungs Weltgeschichte Bd. III), S. 479—528.

[6] Abgesehen von dem großartigen, aber mit ganz unzureichenden Hilfsmitteln unternommenen Versuch, den Carlo Puini in seinem leider selbst in Fachkreisen fast unbekannt gebliebenen Werke: „Le origini della civiltà secondo la tradizione e la storia dell'Estremo Oriente" (Florenz 1891) gemacht hat.

BESPRECHUNGEN.

NATHAN SÖDERBLOM, Das Werden des Gottesglaubens. Untersuchungen über die Anfänge der Religion. Deutsche Bearbeitung, herausgegeben von Rudolf Stübe, Leipzig 1916.

Der frühere Professor für Religionswissenschaft an der Universität Leipzig und jetzige Erzbischof von Upsala, Nathan Söderblom, bemüht sich in diesem großangelegten Werke zusammenfassend, „primitive Anfänge aufzusuchen, aus denen Gottesvorstellungen im eigentlichen Sinne und ein damit verbundener Kult sich entwickelt haben. Die üblichen Theorien über die ältesten Formen und die Vorgeschichte des Gottesglaubens mögen sie berichtigen und ergänzen" (Vorwort des Verfassers). In einem 1. Kapitel: Die „Primitiven und wir" überschrieben, gibt der Verfasser den Zusammenhang mit den Primitiven, um dann die Schwierigkeiten des Eindringens in ihre Vorstellungswelt, speziell die religiöse Welt, zu erörtern. Hierauf streift er das Verhältnis der Naturvölker zur ursprünglichen Form der Religion. Am Schlusse dieses 1. Kapitels stimmt er resigniert in die Worte Ehrenreichs (Die allgemeine Mythologie und ihre Grundlagen, Leipzig 1911, S. 74) ein: „Die Fragen nach dem Ursprung der Gottesidee und dem Verhältnis der Gottheiten der niederen und höheren Kulturen zueinander sowie überhaupt nach der Entwicklungsreihe, die von den ersten Anfängen bis zum Gott der Offenbarungsreligionen führt, sind die schwierigsten der Religionsgeschichte überhaupt." Trotzdem versucht er der Vorgeschichte der Gotterkenntnis und ihrer Entwicklung ein wenig näher zu kommen.

An der Entstehung und Entwicklung des Gottesglaubens im eigentlichen Sinne sind nach Söderblom drei Grundvorstellungen beteiligt gewesen, die er der Reihe nach in Kapitel 2—4 behandelt, nämlich 1. die Beseelung (Animismus) und Belebung (Animatismus), 2. die halb oder ganz unpersönliche „Macht" (Mana) und 3. die hohen Ursprungswesen der primitiven Anschauung (Urheber). Im 5. Kapitel, „Religion und Magie", wird an der Hand der Forschungsergebnisse dieser drei vorher skizzierten Vorstellungsreihen der Primitiven das Wesen der Religion und der Magie erläutert. Hierauf wird in umgekehrter Reihenfolge an Beispielen die Gottheit als Urheber, als übernatürliches Wesen und als Wille demonstriert, und zwar im 6. Kapitel am chinesischen Schang-ti, im 7. Kapitel am indischen Brahman und der iranischen „Herrlichkeit", im 8. Kapitel am Sinaigott. Die beiden letzten Kapitel des Buches, 9 und 10 (außer der Zusammenfassung im Schlußkapitel), geben als die bestgelungenen des ganzen Buches ein Bild des chinesischen und indischen Einflusses auf das Europa des 18. bzw. 19. Jahrhunderts.

Es ist hier nicht der Ort, darauf einzugehen, inwiefern die ganze Fragestellung Söderbloms, den Gottesbegriff entwicklungsgeschichtlich so zu erklären, wie er es tut, überhaupt haltbar ist, noch die meines Erachtens nicht immer geklärten und einwandfreien Begriffsfeststellungen der Vorstellungsreihen: Animismus, Mana und Urheber nachzuprüfen. Für uns ist hier von Bedeutung, daß die Idee des „Urhebers" für Söderblom selbst nur ein theoretisches Gedankengebilde ist (S. 191). Nach einer von seinen Auffassungen vom Mana könnte man den Begriff des „Urhebers" selbst diesem subsumieren. Vor allem will Söderblom den Urhebertypus an dem chinesischen Schang-ti exemplifizieren, ein Versuch, den er schon (Nordisk Tidskrift 1916, S. 179; Religion und Geisteskultur, S. 321 ff.) vermutweise geäußert und den er hier in diesem Buche „durch die nähere Untersuchung der chinesischen Urkunden bekräftigt" (S. 379) gefunden hat.

Diese Untersuchung der chinesischen Urkunden erstreckt sich aber nur auf einen Teil der kanonischen Literatur der Chinesen: auf das Buch der Lieder, das Schi-king, das Buch der Urkunden, das Schu-king, die Aufzeichnun-

gen über die Riten, das Li-ki, und z. T. auf das Buch der Wandlungen, das Yih-king. Diese standen Söderblom zumeist nur in den für solche Zwecke freilich nicht zureichenden Übersetzungen von Legge in den *Chinese Classics* und den *Sacred Books of the East* zur Verfügung. Außerdem hat er Hilfe und Belehrung von einem tüchtigen chinesischen Gelehrten, Ts'ai Yüan-p'eh, gehabt. Die Ergebnisse, zu denen er aber gelangt ist, stimmen durchaus nicht zu dem, was eine umfassendere und sorgfältigere Untersuchung der chinesischen Literatur zutage fördert, und wenn man die in der deutschen Ausgabe von Conrady hinzugefügten Fußnoten mit dem Texte vergleicht, so findet man, daß dessen Angaben dadurch häufig geradezu ins Gegenteil verkehrt werden. So, um nur ein paar zu nennen: S. 230, wo Söderblom die alte chinesische Erklärung von dem Zeichen 天 t'ien = Himmel gibt und schließlich zu dem Resultat kommt, daß „t'ien nie ein personifizierter Naturgegenstand gewesen ist, sondern eine selbständige Größe". In Wirklichkeit ist, wie Conrady zur Stelle ausführt, die älteste Form des Schriftzeichens für t'ien ein menschlicher Leib mit der Sonne als Kopf gewesen. Dann wäre aber t'ien doch wohl ein personifizierter Naturgegenstand, nämlich die Sonne als Person, gewesen. S. 250 teilt Söderblom, ohne die Schwierigkeiten der Exegese des Schu-king zu kennen, dessen Urkunden ein: in alte Teile und spätere. Conrady bemerkt ganz trocken dazu: „Das bedürfte doch wohl noch der Untersuchung." S. 261 findet Söderblom den direkten Verkehr des Schang-ti mit den Menschen in der Schi-king-Ode III. 1. VII. 5 und 7 nach Ansicht der Chinesen unerhört. Conrady weist in Note 98 mit Nachdruck auf die Parallelen zu den Stellen im Meng-tze I. 2. III. 7 und Schu-king V. 1. (1), 7 hin und zieht einen großen Teil der anderen Literatur heran, die dartut, daß Schang-ti ganz anthropomorph gedacht ist (vgl. auch Note 51 auf S. 237) und daß speziell die Chinesen in der ältesten Zeit durch das Zitieren dieser Schi-king-Strophen [s. Moh Tih 7 (26), 9b, 17b (V. 1—6); Tschung-yung XXXIII, 6 (V. 2, 3); Tso-chuan, Chin. Cl. V, 562 und Sün-tze 1, 19a (V. 5, 6)] nichts Auffälliges in dieser Vorstellung gefunden haben. Diese Stellen mögen aus der Fülle des Materials genügen.

Der verdienstvolle Herausgeber der deutschen Ausgabe des Söderblomschen Werkes, R. Stübe, betont denn auch im Vorwort auf S. VIII/IX, für das Kapitel 6 (Schang-ti), „daß der Text dieses Kapitels (durch die Umarbeitung) erheblich vom schwedischen Original abweicht; was in ihm Eigentum Conradys ist, kommt äußerlich nicht zur Erscheinung. Es dürfte nahezu die Hälfte jeder Seite sein. Dagegen sind die in den Anmerkungen niedergelegten Beiträge durch eckige Klammern als Eigentum des Herrn Prof. Conrady bezeichnet." Stübe hat sich hier wohl mißverständlich ausgedrückt. Nach mündlicher Mitteilung steht Conrady auf einem ganz anderen Standpunkt, den er auch in seiner Geschichte Chinas (S. 514) zum Ausdruck gebracht hat. Er hat seine Verbesserungen nur darauf beschränkt, unmittelbare Irrtümer, namentlich Übersetzungsfehler, richtigzustellen. An der Auffassung Söderbloms konnte er nichts ändern, da das Kapitel sonst völlig aus dem Rahmen und der Tendenz des Buches herausgefallen wäre.

Meiner Meinung nach ist nun die Mühe, die sich Söderblom mit der Zusammenstellung chinesischer und europäischer Angaben zur Schang-ti-Frage gegeben hat, in der Hauptsache leider umsonst gewesen. Eine Entwicklung des Schang-ti-Glaubens und Schang-ti-Kults konnte der Verfasser deswegen nicht geben, da ihm der hinreichende Überblick über die chinesische Literatur und die Entwicklung der chinesischen Kultur gefehlt hat, der auch für einen auf anderen Gebieten arbeitenden Forscher unmöglich zu erreichen ist.

Eine Untersuchung, welche die gesamten für die chinesische Religionsgeschichte bedeutsamen Quellen heranzieht und auch die so wichtigen Hilfsmittel der Etymologie und Paläographie nicht außeracht läßt, gelangt zu ganz anderen Ergebnissen, die sich mit dem decken, was Wundt als die kulturgeschichtlich und psychologisch notwendige und daher für die ganze Menschheit geltende religiöse Entwicklung aufgezeigt hat. Es tritt dabei zunächst zutage, daß die Chinesen gleich anderen Völkern, vom primitiven Animismus ausgehend zu einer dualistischen Weltanschauung gelangt sind. Diese kannte himmlische und irdische Gottheiten an. Unter den himmlischen dominierte der Sonnengott, der dann zum Himmelsgott ausgestaltet und wiederum dualistisch gedacht wurde, als strahlende und bewölkte Sonne, als hao t'ien 昊天 und 旻天 min t'ien,

als 陽 yang und 陰 yin. Dem Dualismus des Himmelsgottes entsprach ein Dualismus der Erdgottheit, 后土 hou-t'u und 社稷 schê = die Göttin der Erde und die Gottheit des Erdbodens. Alle diese und eine Reihe anderer, ursprünglich als Dämonen auftretende Mächte, wie Wind- und Regendämonen, Berggeister usw., sind — um Wundts Terminologie anzuwenden — äußere Vegetationsdämonen, die aber nach ihrer Wichtigkeit für den Menschen einen persönlichen Charakter und eine die gewöhnliche Kraft des Dämons übersteigende Macht gewonnen haben und somit zu Göttern geworden sind. Diesen äußeren Vegetationsgottheiten stehen innere Vegetationsdämonen resp. -götter gegenüber, Mächte, die in der Pflanze selbst leben. Von diesen haben sich diejenigen, die in den ältesten Kulturpflanzen, in China also der Hirse und dem Reis, wirkten, als höchste Gottheiten herausgehoben. Der Dämon (Gott) der Hirse 稷 tsi bildete mit dem Gott des Erdbodens (als Kulturdämon: Gott des Landes) die Dyas: 社稷 schê tsi (= äußerer und innerer Vegetationsdämon). Ebenso ist der Gott des Reises möglicherweise 上帝 Schang-ti durch seine Wichtigkeit zu einer herrschenden Gottheit geworden, die sich dann durch politische Verhältnisse aus einem Lokalgott zum Gott des ganzen Reiches emporgeschwungen hat und mit dem alten Himmelsgott die Dyas 皇天上帝 huang t'ien Schang-ti bildete[1] (also wieder äußerer und innerer Vegetationsgott). Auf die totemistische und politische Bedeutung dieser Gottheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß auch Chinas religiöse Entwicklung keine Ausnahme von jener der ganzen Menschheit bildet, daß vielmehr Wundts Feststellungen gerade in China glänzend bestätigt werden. Ich hoffe, diese meine seit langer Zeit gewonnenen, mit meinem alten Freunde Erkes angestellten Untersuchungen, deren Hauptresultate ich hier nicht einmal flüchtig skizzieren konnte, demnächst in dieser Zeitschrift veröffentlichen zu können[1]. Der Unterschied von dem altchinesischen Sonnengott (Himmelsgott) 天 t'ien (= äußerer Vegetationsgott) und dem höchsten Gott des Schun und der Schangdyn, dem 上帝 Schang-ti (= innerer Vegetationsgott), wird an vielen Stellen der kanonischen und nichtkanonischen Literatur evident. Freilich ist er von den Chinesen selbst, da heute meist nur die vielfach stark redigierten Rezensionen der Chouzeit vorliegen, nicht mehr festgehalten worden. Infolgedessen ist auch von europäischen Forschern dieser Unterschied nicht beachtet worden[2]. Da ist es denn kein Wunder, wenn Söderblom den Unterschied der beiden höchsten Gottheiten nicht wahrgenommen hat. Er ist ihm sogar entgangen, als er die bekannte und oft (allerdings falsch) interpretierte Stelle im Schu-king II. 1. 6. des langen und breiten z. B. S. 233ff. untersucht. Hier heißt es, daß Schun, als er die Regentschaft für Yao übernahm, dem Schang-ti dessen Spezialopfer 類 lei und den 6 Verehrenswerten, 六宗 liu-tsung, das Beschwörungsopfer (Fruchtbarkeitsopfer) 禋 yin darbringt. Nach der von Söderblom geteilten Auffassung sind unter den 六宗 liutsung die 4 Weltgegenden mit Himmel und Erde zu verstehen[3]. Also kann doch wohl

[1] Über die Bedeutung und Entstehung von huang t'ien = der erhabene Himmel sowie über dieses Verhältnis zu dem im Schi-king viel häufigeren hao t'ien muß ich auf meine Arbeit „Das Priestertum im alten China" verweisen. Dort sind auch die Verbindung hao t'ien Schang-ti und ähnliche Zusammensetzungen besprochen. Die im Schu-king V, 3. 6, Tso-chuan, 15. Jahr des Hi-kung (Ch. Cl. V, 165/168), usw. angeführte Dyas 皇天后土 huang t'ien hou t'u = „der erhabene Himmel und die Hou-t'u" bringt den Himmelsgott (Sonnengott) mit der Erdgottheit zusammen (beides äußere Vegetationsdämonen, die durch das Geschlecht Gegensätze repräsentieren).

[1] Zur Nachforschung über das Problem wurde ich zuerst durch meine Arbeit über „Das Priestertum im alten China" geführt, die bei geregelten Papier- und Druckverhältnissen als Abhandlung des Kgl. Sächs. Forschungsinstitutes für Völkerkunde zu Leipzig erscheinen soll.

[2] Nur Franke scheint nach einer Anmerkung in seiner Ausgabe des Kêng tschi t'u, S. 87/8, Anmerk. 1, den Schang-ti als eine vom Himmel verschiedene Vegetationsgottheit aufzufassen. Er scheint an einen vergrößerten „Gott des Landes", d. h. also an einen äußeren Vegetationsdämon zu denken. Auch Chavannes hat den Dualismus von T'ien und Schang-ti erkannt (Le Dieu du Soldans l'ancienne religion chinoise in R. H. R. XLIII (1901), S. 123ff.), aber seine Auffassung des Verhältnisses (ohne festere Begründung) ist nicht haltbar.

[3] Daß die 6 Verehrenswerten, wie schon Fuh Schêng ausgeführt und neuerdings Laufer (Jade S. 120ff.) bestätigt hat, wirklich die Gottheiten der 4 Himmelsrichtungen nebst Himmel und Erde bedeuten, läßt sich auch aus Schi-king II. 6. VIII. 4 erschließen, welche Ode man allerdings aufs genaueste interpretieren muß.

der Himmel hier nicht mit dem Schang-ti identisch sein, dem ja vorher schon besonders geopfert wird[1]. Auch Söderbloms Behauptung, z. B. S. 236, daß „in den ältesten Texten die Ausdrücke (t'ien und Schang-ti) unaufhörlich wechseln, ohne daß man auch den geringsten inhaltlichen Grund dieses Wechsels ersehen könnte", ist nicht zutreffend. In Wirklichkeit hat die Anwendung dieser oder jener Bezeichnung jedesmal ihren guten Grund, den freilich erst ein tieferes Eindringen in die Geschichte des ältesten China aufzudecken vermag.

Aber selbst wenn man Söderbloms Voraussetzungen sämtlich gelten lassen wollte, so versteht man doch nicht, woraus Söderblom den Urhebertypus des Schang-ti herleiten will. Denn von einer Schöpfung der Welt oder der Menschen durch Schang-ti ist in der chinesischen Mythologie nirgends die Rede. Söderblom ist zu dieser Annahme augenscheinlich dadurch verleitet worden, daß Schang-ti eine Reihe derjenigen Merkmale trägt, die nach seiner Auffassung dem Urheber zukommen. Diese sind aber nur solche, wie sie einer höchsten Gottheit überall anhaften, beweisen daher nichts für Schang-ti als Urheber. Mit dem Urheber in China steht es also ebenso übel wie bei anderen Völkern, wo dergleichen Vorstellungen sich bei näherer Untersuchung entweder als Mißverständnisse oder als Entlehnungen gezeigt haben, sofern sie nicht den Reflex der gesellschaftlichen Entwicklung auf religiösem Gebiete darstellen. Und was ist die Urhebertheorie schließlich anderes als ein verkappter Urmonotheismus, also eine Ansicht, die kulturgeschichtlich ebenso unhaltbar wie psychologisch unmöglich ist? Wohl leugnet Söderblom gleich anderen aufgeklärten Theologen den Urmonotheismus, aber der Versuch, trotzdem wieder darauf zurückzukommen, zeigt nur, daß selbst ein fortgeschrittener und vorurteilsloser Theologe nicht leicht aus dem Gedankengange heraus kann, in den ihn seine ganze Entwicklung gedrängt hat.

Und das ist der Grundfehler der ganzen vergleichenden Religionswissenschaft. Sie arbeitet auf Grund vorgefaßter Meinungen, ohne die Gebiete wirklich zu kennen, in die sie einzudringen versucht. Söderblom verweist immer wieder auf die Schwierigkeit, die religiöse Welt der Primitiven kennenzulernen. Aber das hat ihn nicht davor behüten können, in den Fehler zu verfallen, den er selbst an der Methode der vergleichenden Religionswissenschaft rügt. In die Geisteswelt eines Volkes können eben nur die wenigen eindringen, die seine Sprache und Kultur wirklich kennen und sich in seine Gedankenwelt hineinzuleben vermögen. Und die wenigen Forscher, die wirklich in das Geistesleben eines primitiven Volkes eingedrungen sind, wie Spencer und Gillen in das der Australier, sind zu völlig anderen Ergebnissen gekommen als die vergleichenden Religionsforscher. Die Entwicklung der Begriffe kann außerdem ein Religionsforscher oder Kulturhistoriker überhaupt nicht geben. Das vermag nur der Psychologe, auf den der Spezialist ebensogut wie der vergleichende Forscher angewiesen ist. Um so mehr muß es verwundern, daß Wundts Völkerpsychologie, das einzige Werk auf diesem Gebiete, hier so wenig mit Nutzen gelesen und beachtet wird. Sein genaueres Studium würde vor vielen Mißgriffen und Verirrungen bewahren.

Um noch kurz auf das für die Leser dieser Zeitschrift in Betracht kommende Kapitel 9 einzugehen, so ist es entschieden das am besten gelungene des Werkes. Die Überschrift „Die Urheberreligion in Europa" könnte allerdings zu Bedenken Anlaß geben. Im übrigen ist das Kapitel verdienstlich, als es zum ersten Male in zusammenhängender Darstellung vor Augen führt, wieviel das europäische Geistesleben der Neuzeit dem fernen Osten verdankt. Für dieses Kapitel allein schon muß der Sinologe, wenn er auch dem Verfasser vielfach nicht beistimmen kann, aufrichtig dankbar sein. Und jedenfalls ist es ein unbestrittenes Verdienst Söderbloms, die Wichtigkeit Chinas für die vergleichende Religionsforschung erkannt und gewürdigt zu haben. Hätte sich Söderblom schon bei der Abfassung des Werkes an fachmännische Kreise gewandt, wie es sein Übersetzer Stübe in richtiger Erkenntnis der Sachlage — und nicht

[1] Die Irreführung bei Söderblom (die Identität von T'ien und Schang-ti) beruht hier auf seinem Mißverstehen der Jadesymbole. Das Symbol, das er umständlich als Scheibe beschreibt, die das Aussehen eines Kreuzes mit vier gleich kurzen Armen und einem Loch mitten in dem runden, flachen Mittelstück, von dem sie ausgehen, hat, ist das Sonnenbild mit den Ausstrahlungen, also das Symbol des Himmelsgottes. Wie dasselbe auch auf Schang-ti übertragen worden ist, das auszuführen würde hier zu weit führen.

nur für China — getan hat, so würde sein Werk eine wesentlich andere Bedeutung haben. Wenn sich Söderblom wiederum in Zukunft mit derartig schwierigem Gebiete zu befassen gedenkt, so würde es gewiß für jeden Spezialforscher eine Ehre sein, einer so hervorragenden Autorität seine Unterstützung leihen zu dürfen.

Bruno Schindler (Leipzig).

K. SEIDENSTÜCKER, Süd-buddhistische Studien. I. Die Buddhalegende in den Skulpturen des Ānanda-Tempels zu Pagan. Mit 40 Tafeln, 11 Textfiguren und einem Plan von Pagan. Hamburg 1916. 4°. 1140 S.

Der Ānanda-Tempel zu Pagan wurde in den Jahren 1058/67 erbaut, also kurz nach dem Tode des hervorragendsten Herrschers von Pagan, Anōyahtāsō, der 1010/52 regierte. Es steht fest, daß dieser König Wert darauf legte, für jede der vielen Reliquien, die er aus allen Teilen Vorder- und Hinterindiens kommen ließ, Gebäude im Stile der Baukunst des Ursprungslandes zu errichten, ein gerade innerhalb des indischen Kulturkreises höchst bemerkenswerter historisierender Gedanke. Seidenstücker nennt es sogar eine „in der Geschichte der religiösen Kunst einzig dastehende Tatsache". Der Ānanda-Tempel soll „das gewaltigste, imposanteste und schönste Denkmal sein, das die buddhistische Kunst in Pagan hinterlassen hat". Er ist im großen und ganzen im Orissastil (indo-arischen) erbaut, der ja gerade damals seine hervorragendsten Schöpfungen hervorbrachte. Seidenstücker gibt eine summarische Beschreibung des Tempels, einen Lageplan, ein Modell, Grundriß, Aufriß und Schnitt, dazu einige Photographien von den Gebäuden. Über das Verhältnis des Stiles des Ānanda-Tempels zur indischen Baukunst und speziell zu der Kunst von Orissa äußert sich der Verfasser noch nicht, auch nicht über die Kunst von Pagan im allgemeinen (z. B. über die Stellung unserer Skulpturen zu denen aus Pagan im Berliner Völkerkunde-Museum) und über die Bedeutung, die ihr innerhalb der Baukunst von Birma zukommt. Das sind alles Fragen, die wohl ihre Erledigung finden werden, wenn der Verfasser in einer künftigen Abhandlung die Skulpturen des Tempels kunstgeschichtlich untersuchen wird. In dieser Arbeit geht er nur religionswissenschaftlichen Fragen nach. Es handelt sich um die inhaltliche Deutung von achtzig Skulpturen, deren Photographien sich im Besitze des Hamburgischen Museums für Völkerkunde befinden.

Diesen Zielen entsprechend bildet den Hauptteil des Buches eine vollständige Übersetzung des Avidūrenidana. Wie aus den doppelten Inschriften, die den Skulpturen beigegeben sind, folgt, hielten sich die Meister bei der Wahl ihrer Motive an dieses der Nidānakathā angehörige Werk. Die Nidānakathā ist zwar nicht dem Tipitaka eingegliedert, dennoch erfreut sie sich innerhalb des Pālibuddhismus hoher Schätzung. Sie geht bis etwa in das 5. nachchristliche Jahrhundert zurück, hat aber zweifellos ältere Texte in sich aufgenommen. Das Leben des Buddha von seinem Aufenthalt im Tusitahimmel bis zur Sambodhi ist ihr Thema. Die Gestalt des Buddha als eines überragenden Wesens steht schon vollständig fertig da. Die Buddhalegende hat die zweite Stufe ihrer Entwicklung zum Abschluß gebracht. Buddha, der Idealmensch der ersten Stufe, ist zum Halbgott geworden. Und diese Phase hat nach Ansicht des Verfassers der südliche Buddhismus bis heute nicht überschritten.

Neben der Übersetzung der Nidānakathā gibt Seidenstücker den Originaltext und die Übersetzung der Inschriften. Er weist nach, daß nicht alle stimmen. Sie dürften wohl erst später hinzugefügt sein, ohne daß allerdings genau anzugeben wäre, wann. Auch diese doppelten Inschriften sind ein interessanter Hinweis auf die wissenschaftliche Richtung innerhalb der buddhistischen Kirche Birmas zur damaligen Zeit.

Die Skulpturen des Ānanda-Tempels gehören also dem Kunstkreis des südlichen Buddhismus an, und Seidenstücker will süd-buddhistische Studien bieten. Hier liegt die wichtigste Seite seiner Untersuchungen. Denn bisher hat man sich vorwiegend mit der māhāyānistischen Kunst Indiens und Ostasiens beschäftigt. In diesem Teile seiner Arbeit berührt er ikonographische Fragen allerdings nur ganz allgemein. Eingehenderes soll erst später gebracht werden. Hoffentlich hören wir dann Ausführliches über das Verhältnis der Hinayāna- zur Māhāyānakunst und über die Entwicklung der Ikonographie der Buddhalegende. Vielleicht sind alle üblichen Scheidungen gar

nicht so streng aufrechtzuerhalten. Nicht wenige Anzeichen hierfür liegen bereits vor. Auch unter den Skulpturen des Ānanda-Tempels findet der Verfasser ein Stück, das möglicherweise der Tradition des mahāyānistischen Lalita-Vistara angehört. Von Bedeutsamkeit ist dann weiter, daß hier urindische Kunst der Blütezeit eingehender behandelt werden soll. Bisher hatte man sich fast gänzlich auf die frühe indische Kunst oder auf ihre westlich beeinflußten Außenbezirke eingestellt, aber die Zeiten, wo Indiens Kunst sich zweifellos zu höchster Kraft entfaltete, ziemlich stiefmütterlich abgetan. Gerade die Kunst von Pagan wird wegen ihres historisierenden Charakters viel Interessantes bieten und mancherlei Lücken unserer Kenntnisse auszufüllen imstande sein. William Cohn.

HUGO SUTER, Eine Reise nach den Ruinen von Angkor. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin 1912. Mit 12 Lichtdruckbildern. 8°. 79 S.

Suter machte seine Reise nach Kambodja im Jahre 1908. Damals konnte er sich auf das Studium der großartigen Kunstdenkmäler Indochinas nur wenig vorbereiten. Dem Laien war Literatur über die Kunst der Khmer wohl kaum erreichbar. Wissenschaftliche Veröffentlichungen waren noch recht spärlich. So kommt es, daß der Verfasser im allgemeinen nicht mehr als eine Reihe von zufälligen Beschreibungen und Bemerkungen zu geben vermag. Aber gerade Denkmälern von der Art der Bauten von Angkor, wie von Vorder- und Hinterindien überhaupt, ist nur mit dem ganzen Rüstzeug des modernen Kunstforschers fruchtbringend beizukommen. So beachtenswert und erfreulich es ist, wenn einem Laien — Suter war Direktor der Deutsch-Asiatischen Bank in Shanghai oder ist es noch — allein die Liebe zur Kunst zu einer ziemlich beschwerlichen Reise hinaustreibt, sein Büchlein hat nur persönlichen Wert. Was er an historischen Nachrichten bringt, ist nur dürftig, seine Schilderungen der Denkmäler sind nicht so reich und plastisch, daß sie dem Leser greifbarere Vorstellungen der fernen Kunst vermitteln könnten, die Eindrücke des Verfassers nicht so bedeutsam, daß sie durchaus im Druck festgehalten werden müßten. Auch das Abbildungsmaterial, im einzelnen sehr schön, genügt doch nicht, um die Mannigfaltigkeit der Baugedanken, die Großartigkeit der Skulpturen und den Reichtum der Ornamentik der Bauten von Angkor Thom und Angkor Wat auch nur ahnen zu lassen. Heute würde der Verfasser zweifellos nach allen Richtungen hin viel mehr zu bieten vermögen. Die Literatur ist schon ziemlich reichhaltig geworden. Eine Reihe von französischen Forschern ist an der Arbeit, die Denkmäler aufzunehmen und zu bestimmen, die Inschriften zu entziffern und zu übersetzen. Auch die Ostasiatische Zeitschrift brachte einen reich illustrierten zusammenfassenden Aufsatz aus der Feder des Konservators Commaille[1]. Von demselben Verfasser stammt sogar ein richtiger, sehr guter, ausführlicher Reiseführer, der alles enthält, was man heute über diese zu den großartigsten Bauten der Welt gehörigen Schöpfungen weiß. Er enthält auch genaue Angaben über die Reisewege und Unterkunftsverhältnisse, die natürlich seit dem Jahre 1908 viel bequemer geworden sind[2]. Wie sich von selbst versteht, geben die Bauten der Khmer noch viele ungelöste Probleme und Fragen auf. Welch ein riesiges und fruchtbares Arbeitsfeld bieten sie! Es ist schade, daß Deutschland nirgends eigenen Boden besitzt, wo sich Erforscher fremder Kulturkreise betätigen können. Diese Gedanken kommen einem besonders, wenn man Suters Bemerkung liest, daß „Thiers 1871 Deutschland den Vorschlag machte, Lothringen gegen die damaligen Besitzungen Frankreichs in Indochina einzutauschen . . .“

William Cohn.

LAUFER, BERTHOLD, Notes on Turquois in the East. Chicago 1913. (Field Museum of Natural History. Publication 169. Anthropological Series vol. XIII, no. 1.)

Laufer hat schon wiederholt Naturobjekten, die in der Kulturgeschichte des Ostens eine Rolle spielen, sein besonderes Interesse zugewandt. Diesmal hat er in mustergültiger Weise die Geschichte des Türkis in Indien,

[1] Vgl. O. Z. II, 1 u. 2.

[2] J. Commaille, Guide aux Ruines d'Angkor. Paris 1912.

Tibet und China verfolgt und klargelegt. Die Studie, die auch sonst zur Edelsteinkunde namentlich der Chinesen eine Fülle wertvollen Materials beibringt, war ursprünglich als Teil einer Monographie über den Türkis gedacht, die der amerikanische Mineraloge J. E. Toque herauszugeben beabsichtigte; wiederholte Verzögerungen der Gesamtpublikation veranlaßten Laufer jedoch, sie getrennt zu veröffentlichen. Erstaunlich ist die Belesenheit des Verfassers, der nicht nur in den orientalischen Quellen und der sinologischen und tibetologischen Literatur überall zu Hause ist, sondern auch auf den verschiedensten anderen Gebieten Bescheid weiß und aus den entlegensten Winkeln Bausteine zu seinen Forschungen zusammenträgt. Von besonderem Interesse ist der mit reichen Belegen ziemlich überzeugend geführte Nachweis, daß der zur T'ang-Zeit beliebte Edelstein Sze-sze 悉 wahrscheinlich nicht, wie man bisher annahm, mit dem Türkis identisch ist, sondern daß dieser sich mit Sicherheit in China erst zur Yüan-Zeit nachweisen läßt.

Eduard Erkes (Leipzig).

EPIGRAPHISCHE DENKMÄLER AUS CHINA. Herausgegeben von O. FRANKE und B. LAUFER. 1. Teil. Lamaistische Klosterinschriften aus Peking, Jehol und Si-ngan. 81 Tafeln nebst Einleitung in 2 Mappen. Berlin 1914. Dietrich Reimer.

Es ist sehr schade, der Besprechung eines so imposanten Werkes nicht mehr als einige Zeilen widmen zu können. Aber die beiden stattlichen Bände, die jetzt vorliegen, sind nicht mehr als ein Torso, dessen Vollendung die beiliegende kurze Einleitung sehnlich erwarten läßt. Sie enthalten die photographischen Reproduktionen einer Anzahl Inschriften des 17. und 18. Jahrhunderts, die Laufer bei seinem Aufenthalt in China 1901/04 in Abklatschen gesammelt hat. Es sind meist Dokumente zur Politik der Mandschukaiser in Innerasien, besonders der lamaistischen Kirche gegenüber. Sie sind durchweg in den üblichen vier Sprachen, chinesisch, mandschurisch, mongolisch und tibetisch, gehalten. Mehrere sind auch in osttürkischer und kalmückischer Sprache abgefaßt; die letzteren dürften bei der geringen Anzahl der bisher veröffentlichten kalmückischen Texte auch sprachliches Interesse besitzen. Mit Rücksicht auf gute Lesbarkeit namentlich der mandschurischen und mongolischen Schrift sind die Reproduktionen meist nur auf ein Drittel der Originalgröße verkleinert, was immer noch genug ist, um das Format des Werkes recht unhandlich zu gestalten. Angefertigt sind die Texte nach Vermutung der Herausgeber wahrscheinlich im Li-fan-yüan, dem Ministerium der Außenländer, nicht in der ehemaligen staatlichen Übersetzungsanstalt Sze-i-kuan 四夷館. Diese war zu jener Zeit schon zu einer ziemlich nutzlosen Behörde geworden, die ihre Zwecke nicht mehr erfüllte und darum 1748 von K'ien-lung zur Bedeutungslosigkeit herabgedrückt wurde. Völlig verschwand sie erst 1894. Die mandschurischen Übersetzungen stammen wohl aus dem Han-lin-yüan, dem diese Arbeiten noch bis zum Ende der Mandschudynastie oblagen. Bei den anderen Übersetzungen dürften sprachlich gebildete Ausländer, insbesondere gelehrte Lamas, mitgewirkt haben.

Es wäre sehr zu wünschen, daß die angekündigten Übersetzungen und Bearbeitungen der Inschriften nicht mehr allzulange auf sich warten ließen. Dann erst wird ein Urteil über Wert und Bedeutung der Publikation möglich sein. Eduard Erkes (Leipzig).

OTTO PELKA, Chinesisches Porzellan. Schmidt & Günther, Leipzig 1914. 8°. 148 S. 16 Tafeln.

Das erste Handbüchlein über chinesische Porzellane, das wir in deutscher Sprache haben, das erste ausschließlich der chinesischen Töpferkunst gewidmete Buch in deutscher Sprache überhaupt! Denn es war fertig, noch bevor Zimmermanns umfassendes Werk erschien. Im Äußern schließt es sich völlig den englischen Veröffentlichungen ähnlicher Art an. Die Abbildungen sind sogar von einem solchen Werke übernommen. Das ist schade. Es wäre natürlich angemessener gewesen, wenn man die Beispiele für die Abbildungen aus deutschen Sammlungen gewählt hätte. Das hätte keine großen Schwierigkeiten gemacht. Nun ist nicht einmal angegeben, wo sich die abgebildeten Stücke befinden. Aber der Verfasser ist, wie er ausdrücklich betont (S. 148),

für die Auswahl nicht verantwortlich. Das Büchlein stellt sich überhaupt bescheidene Ziele. Es will dem „deutschen Leser im Anschluß an die vorhandene Literatur einen kurzen Einblick in die verschlungenen Wege der vielgestaltigen chinesischen Porzellankunst geben". Diese Ziele erreicht es im allgemeinen. In klarer knapper Ausdrucksweise unter Vermeidung alles unnötigen Phrasenschwalls, der sich sonst in der Literatur über chinesische Keramik so breit macht, ist übersichtlich und kurz zusammengestellt, was etwa ein Laie von chinesischer Töpferkunst wissen sollte. Wissenschaftliche Vollständigkeit wird nirgends erstrebt. Es hätte sich aber doch empfohlen, die Präsungtöpferei ausdrücklich zu berücksichtigen. Han- und T'angtöpfereien, oder wenigstens ihre Typen, kommen ja immer zahlreicher auf den Markt. Auch die Geschichte der chinesischen Porzellankunst muß unverständlich erscheinen, wenn die uns heute doch schon ziemlich gut bekannten Anfänge aus historischer Zeit außer acht gelassen werden. Es sollten also nicht fünf Abschnitte, wie Pelka will, sondern sechs Abschnitte in der Geschichte der chinesischen Töpferkunst unterschieden werden. Auch die herrliche Sung- und Yüantöpferei selbst hätte ausführlicher behandelt werden sollen. Gerade für diese steigt das allgemeine Interesse mit Recht von Tag zu Tag. Es gibt bereits eine Reihe von Sammlungen, die ausschließlich ihr gewidmet sind. Die einzelnen Überschriften, unter denen Pelka zusammenstellt, was er über Chinas Keramik zu sagen hat, lauten: Technik; Dekoration; das Ornament und seine Symbolik; Klassifikation; historische Übersicht; die Marken. Es ist außer dem bereits Angegebenen wohl kaum etwas Wesentliches übersehen worden. Erwünscht gewesen wäre vielleicht noch ein eigener Abschnitt über die allgemeinen Stilprinzipien der chinesischen Töpferkunst. Außerdem wäre ein Sachregister gerade für die Zwecke des Büchleins recht nützlich gewesen.

William Cohn.

ED. ERKES, Japan und die Japaner. Veit & Comp., Leipzig 1915. 8°. 40 S. 8 Abb. Kriegsgeographische Zeitbilder, herausgegeben von den Privatdozenten Dr. Hans Spetmann u. Dr. Erwin Scheu.

Dem Büchlein ist weiteste Verbreitung zu wünschen. Hier ist, für jedermann verständlich, mit knappesten Strichen unter den Gesichtspunkten moderner Geschichtsschreibung ein Grundriß der japanischen Geschichte und Kultur gezeichnet, der nur gesicherte Tatsachen bringt und mit mancherlei Legenden aufräumt, die in europäischen wie japanischen Büchern über Japan immer wiederkehren. Die Geschichte Japans beginnt erst mit seinen Beziehungen zu China und nicht, wie noch Saito[1] will, mit dem Jahre 660 v. Chr., „da der Enkel der Sonnengöttin, Kaiser Jimmu, den Thron von Idzumo bestieg". Japans Kulturgeschichte ist im wesentlichen eine Geschichte der chinesischen Einflüsse. Sogar alles das, was vielen noch als eine ganz besondere Eigentümlichkeit der japanischen Kultur gilt, ist chinesischer Herkunft, so die japanische Tracht, die Tänze und Spiele, das japanische Haus, das Seppuku (Harakiri) und das Jiujitsu. Es ist sichtlich die chinesische T'angzeit, die für Japan am bedeutungsvollsten wurde. So wahr das alles ist, es gibt zweifellos auch Seiten der japanischen Kultur, die ursprünglich sind. Darauf hätte Erkes wohl nachdrücklicher hinweisen können. Der Kriegerstaat Japan steht im scharfen Gegensatz zu dem Beamten- und Literatenstaat China. Der kriegerische Charakter des Japaners bricht überall durch und hat seiner gesamten Kultur und Kunst wesentliche Züge aufgeprägt. Die zweite große Welle fremder Beeinflussung kam von Europa oder besser gesagt von Amerika. Es war nicht nur der amerikanische Admiral Perry, der Japan zu einem Handelsvertrag zwang, auch späterhin und vor allem in den beiden letzten Jahrzehnten kam viel spezifisch Amerikanisches in Japan nicht gerade zu seinem Vorteil in Aufnahme. Das wird oft ganz vergessen. Man darf aber die Tragweite der europäisch-amerikanischen Beeinflussung nicht überschätzen. Das betont Erkes ausdrücklich. Es ist falsch, von einer „Europäisierung" Japans zu sprechen und diese gar in Parallele mit der Sinisierung der Japaner im 5. Jahrhundert zu setzen. Damals waren sie noch ein „unzivilisiertes Volk". „Als aber die europäischen Einflüsse begannen,

[1] Geschichte Japans. Berlin 1912.

war Japan seit vielen Jahrhunderten bereits im Besitz einer hohen, allen Bedürfnissen des Volkes angepaßten Kultur, die, von ihrer technischen Rückständigkeit abgesehen, der europäischen Kultur keineswegs nachstand; ja ihr in einzelnen Punkten, wie der künstlerischen und gesellschaftlichen Durchbildung des ganzen Volkes, eher überlegen war." Daher war Japan auch imstande, nach kurzer Zeit eine Anzahl von Mißgriffen, die seiner Kultur aufs tiefste widersprachen, auszumerzen, so die europäische Tracht, die Einführung des lateinischen Alphabets, schließlich die Übernahme des Christentums. Im wesentlichen ist das Denken und Fühlen des Japaners unverändert geblieben. „Unpersönlichkeit" ist nach der Ansicht von Erkes und vielen anderen nach wie vor der bezeichnende Zug des Volkscharakters, aus dem die wichtigsten Eigentümlichkeiten der japanischen Kultur abzuleiten seien. Mir scheint, daß man mit diesem Begriff meist zu weit geht. Schon Lowells Buch „Die Seele des Fernen Ostens"[1], das Erkes bei dieser Gelegenheit ausdrücklich nennt, war doch völlig schematisch gerade durch die apriorische Anwendung des Begriffes der Unpersönlichkeit. Durch ihn wird man verleitet, nicht weiter zu differenzieren und an der Oberfläche der Dinge haltzumachen. Dem tiefer Eindringenden enthüllt sich allerorten auch im Fernen Osten eine reiche Fülle von Individualität. Das gilt vor allem für die Gebiete der Kunst. Erkes selbst betont, daß z. B. die eigentümliche Stellung der Frau in Japan und die besondere Art des Eheschließens durchaus nicht das Gefühl für Liebe ausschließt; die ganze Literatur gibt dafür viele Belege. Für das Verständnis der Kunst ist allerdings von Bedeutsamkeit die Tatsache, auf die Erkes ebenfalls hinweist, daß für den Ostasiaten nicht „alles Schöne, Verehrungswürdige unter den Begriff des Weiblichen fällt". Auch die bildende Kunst meint man oft durch den Hinweis auf den Mangel an hervorragenden Persönlichkeiten und durch die scharfe Betonung der Tradition erschöpfend charakterisiert zu haben. Man geht auf diese Weise bei den feinsten Wirkungen japanischer Kunst vorüber. Auf die neuesten politischen Verhältnisse geht Erkes nur ganz kurz ein. Er verweist dafür auf die jüngst erschienene Arbeit von Karl Florenz[1], dem „berufensten Kenner Japans". William Cohn.

[1] Berlin 1911.

ERWIDERUNG.

So gerne ich Prof. Frankes Bemühungen anerkenne, meine Prajñāpāramitā-Bearbeitung in einer Reihe wesentlicher Punkte zu berichtigen[2], bin ich nicht in der Lage, seine Ausstellungen auch nur in beschränktem Umfange als berechtigt anzuerkennen, und halte es gerade mit Hinsicht auf die auch von Franke in vollem Umfange gewürdigte Bedeutung der Prajñāpāramitā-Texte für angebracht, seine Beanstandungen einer nochmaligen Prüfung zu unterziehen. F. legt mit Recht Wert auf das Zusammenwirken von Indologie und Sinologie, ohne das die Erforschung des als „Mahāyāna" bezeichneten sog. „nördlichen" Buddhismus überhaupt nicht denkbar ist. Nur kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß er selbst diesen Gesichtspunkt einigermaßen außer acht läßt, wenn er glaubt, lediglich auf Grund des Chinesischen eine Korrektur an meinen Aufstellungen vornehmen zu können, die in viel höherem Grade, als er selbst zu ahnen scheint, auf der chinesischen Überlieferung beruhen, und bei denen ich diese jedenfalls in demjenigen Umfange berücksichtigte, der durch ihre zweifellose Wichtigkeit nahegelegt wird. Nun setzt allerdings die wirklich sachgemäße Benützung und Verwertung der buddhistisch-chinesischen Literatur schon eine ziemliche Kenntnis der in Sanskrit abgefaßten Urtexte voraus, so daß selbst der geübte Sinologe nur zu leicht in die Gefahr gerät, infolge seiner unzulänglichen Kenntnisse auf dem Gebiete der indischen Philologie zu Schlußfolgerungen zu gelangen, die einer strengeren Kritik nicht standhalten. Man wird mir daher gestatten, daß ich — auch nur wieder mit Hinsicht auf die außerordentliche und grundsätzliche Bedeutung der von F. erörterten Punkte — seine Ausstellungen einer nochmaligen Durchsicht unterwerfe, bei der ich naturgemäß die Ergebnisse der indologischen Forschung voranstelle und als in vieler Hinsicht maßgebend auch für die Interpretation der in Frage kommenden chinesischen Texte betrachte.

F. geht von der Erörterung des Begriffes der Prajñāpāramitā und seiner verschiedenen Übersetzungen im Chinesischen aus, begeht aber

[1] Deutschland und Japan. Hamburg 1914.

[2] Vgl. OZ. IV. 3, S. 207 ff.

schon mit seiner etymologischen Deutung des Wortes *pāramitā*, das er in *pāram-itā* auflöst, einen Verstoß gegen den Geist der indischen Sprache, welcher schon längst von Boethlingk, Childers und zuletzt nachdrücklich von F. W. Thomas (Journ. Roy. As. Soc. 1904, S. 547 f.) gerügt und richtiggestellt worden ist. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß, falls man nicht eine übrigens sonst kaum belegte Haplologie für *pāram-ita-tā* annehmen will, die im späteren Buddhismus übliche Form *pāramitā* eine Suffixerweiterung des in der älteren Pali-Literatur überwiegenden *pārami* darstellt, einer Bildung, die übrigens nicht nur im Divyāvadāna und Mahāvastu, sondern auch in dem Saddharma-puṇḍarīka-sūtra (z. B. S. 453 ed. Kern-Nanjio) und anderen älteren Mahāyāna-Texten die gebräuchlichste ist. Es ist daher zum mindesten irreführend, wenn F. bemerkt, daß die von ihm zitierten drei chinesischen Interpretationen „sich eng an den Sanskrit-Ausdruck anlehnen und dessen verschiedene Auffassungsmöglichkeiten sehr glücklich wiedergeben". Aber auch seine Bezugnahme auf *Bukkō jiden* kann ich insofern nicht als entscheidend betrachten, als es doch jedenfalls näher gelegen hätte, den für die Interpretation der chinesischen Überlieferung maßgebenden Kommentar des Nāgārjuna in der Übertragung des Kumārajīva (Nanjio Nr. 1169) heranzuziehen. Dieser legt zwar (z. B. TE. XX. 1. 72 a, 77 a, 112 b, 113 b) die auch aus dem Tibetischen (*pha-rol-tu-phyin-pa*) geläufige spät-indische Interpretation als „an das jenseitige Ufer gelangen" zugrunde, definiert auch den Ausdruck entsprechend der zweiten der von F. zitierten Erklärungen, entkräftet aber hiermit selbstverständlich nicht die von Childers und Thomas vertretene Auffassung, wonach *pāramitā* ebenso wie pali und sanskrit *pārami* im Sinne von „Vollkommenheit" zu verstehen und dementsprechend auch zu übersetzen ist.

Was nun die Anordnung der im chinesischen Kanon enthaltenen Prajñāpāramitā-Texte anbelangt, so bezeichnet F. die von mir im Anschluß an Nanjio's *Catalogue* gegebene Einteilung der *Mahā-prajñāpāramitā* als irreführend. Wenn ich mich auch nicht veranlaßt fühlen kann, Nanjio zu rechtfertigen, so möchte ich es doch mit Hinsicht auf die grundsätzliche Bedeutung und Wichtigkeit der Frage nicht für überflüssig halten, von dem indologischen Standpunkt aus F.s Bemerkungen über den von mir mit „Faszikel" wiedergegebenen Ausdruck *küan* (卷) und *p'in* (品) einer Nachprüfung zu unterziehen. Wie aus einem Vergleich mit dem indischen Urtext hervorgeht, entspricht die Einteilung in *p'in* genau derjenigen des Sanskrit-Textes in *prakaraṇa's*, von mir im Anschluß an die übliche Gebrauchsweise des terminus in buddhistischen Texten mit „Buch" wiedergegeben. Während diese Einteilung in *p'in* dem Inhalt und inneren Zusammenhang des ganzen Werkes insofern Rechnung trägt, als dieses hierdurch in eine Reihe innerlich selbständiger und abgeschlossener Erörterungen zerlegt wird, gehört die Einteilung in *küan* lediglich der chinesischen Übersetzung an, bezeichnet zunächst auch nur einen gewissen, durch die Praxis der Einteilung in „Hefte" oder „Faszikel", ursprünglich wohl „Rollen", sanktionierten Textumfang, der mit der inneren Zusammengehörigkeit des Textes auch nicht das geringste zu tun hat. Wenn F. nun gegen die Wiedergabe von *küan* durch „Faszikel" mit der Begründung Einspruch erhebt, daß man dieses Wort, „wenn man es überhaupt im Deutschen anwenden will, höchstens zur Bezeichnung chinesischer ‚Bände' oder ‚Hefte' (*pên* 本) gebrauchen könnte", so wäre hiergegen zu erwidern, daß dieser letztere Ausdruck sich wohl auf die neueren Erzeugnisse des Buchdrucks, vielleicht auch in gewissem Umfange auf neuere Ausgaben älterer Texte anwenden läßt, aber jedenfalls in keiner Ausgabe des buddhistischen Tripiṭaka sich vorfindet. Vielmehr steht eben hier die Bezeichnung *küan* da, wo man nach heutiger Anschauung *pên* erwartet. Allerdings nur unter der Berücksichtigung der Tatsache, daß zur Zeit, als die älteren Ausgaben des chinesischen Kanons entstanden — die älteste erhaltene, koreanische, reicht in den Anfang des elften Jahrhunderts zurück (Nanjio, Pref. S. XXIV) —, die geschnittenen Schriftzeichen viel größer und infolge dessen der Umfang eines Heftes (*küan*) erheblich stärker war, als bei der heutigen Verwendung gegossener Typen in den modernen japanischen Ausgaben: während z. B. die Min-Ausgabe (1578 ff.; Exemplar in der Kgl. Bibliothek zu Berlin) normalerweise nur 105, die ältere Kioto-Ausgabe (1681) 200 Schriftcharaktere auf der Seite zählt, bietet die Tokio-Ausgabe von 1881 f. bei erheblich kleinerem Format deren 400, die neue Kioto-Ausgabe sogar 440. Daraus ergibt sich aber, daß die Bezeichnung *küan* („Rolle") für einen gewissen Text-

umfang in einem früheren Zeitraum durchaus begründet und angemessen erscheinen konnte, wo man heute bei dem wesentlich anders gewordenen Aussehen des chinesischen Buches eher die Bezeichnung *pén* verwenden würde. Aber es ist eben unrichtig, den buddhistischen Kanon nach dem Maßstab moderner Buchaufmachung zu beurteilen. Vollkommen unverständlich ist aber, was F. über die Einteilung der *p'in* („Abschnitt") in „Artikel" berichtet, „die durch einfache Zahlen bezeichnet sind". Zur Orientierung desjenigen, der den chinesischen Text nicht zur Hand hat, sei hier nur bemerkt, daß diese „Artikel" nichts weiter sind, als die sich durch die rein äußerliche Einteilung in *küan* ergebende ebenso äußerliche und zufälligeZerlegung der ursprünglichen*prakaraṇa's*, die infolgedessen auch nur dem chinesischen Text angehört, im übrigen keiner organischen Gliederung des Stoffes entspricht und daher auch nicht die Bezeichnung „Artikel" verdient. Daß, wie F. erwähnt, bei den kleineren Werken oder „Teilen" (*fén* 分) die Abschnitte (*p'in*) fehlen und nur „Artikel" gezählt werden, erklärt sich also sehr einfach dadurch, daß diese Texte an und für sich schon *prakarana's* sind, also nicht erst in solche zerfallen, und daß daher die Einteilung in die von F. als „Artikel" bezeichneten Unterabschnitte mit der ganz äußerlichen Einteilung in *küan* zusammenfällt.

Ähnlich aber, wie hier hinsichtlich der Einteilung der *Mahā-prajñāpāramitā* eine scheinbare Schwierigkeit ohne weiteres behoben wird, sobald man den indischen Urtext daneben hält, löst sich das Dilemma, ob die von Nanjio unter Nr. 1, a—p verzeichneten Teile als ebenso viele Einzeltexte oder als e i n Werk aufzufassen sind. Zunächst liegt es auf der Hand, daß der chinesische Kompilator und Übersetzer als überzeugter Buddhist überhaupt nicht auf den Gedanken kommen konnte, daß die verschiedenen Bestandteile der Mahā-prajñāpāramitā verschiedene Verfasser hätten haben können; galten sie ihm doch ausnahmslos als unmittelbare Verkündung des Buddha, so daß irgendwelche Probleme hinsichtlich ihrer „Entstehung" oder „Abfassung" schlechterdings keinen Sinn für ihn haben konnten. Es liegt ihm daher aber auch durchaus fern, die verschiedenen Teile (*fén*) in dem Sinne voneinander zu unterscheiden, daß zwischen einzelnen engere Beziehungen hinsichtlich der Form oder des Inhaltes beständen. Wenn w i r derartige Unterscheidungen vornehmen, so tun wir es auf Grund entweder sprachlicher Eigentümlichkeiten mit Hilfe textkritischer Untersuchung oder unter Berücksichtigung inhaltlicher Beziehungen. Beide Arten von Indizien weisen nun aber auf die engste Zusammengehörigkeit der fraglichen Texte hin. Die Übereinstimmung in formaler Hinsicht ist eine auffallende und erstreckt sich nicht nur auf Einkleidung der Gespräche, in denen außer dem Buddha der Bodhisattva Mañjuśrī sowie Śāriputra die Hauptbeteiligten sind, sondern vor allem auch auf die zum Ausdruck kommende Lehrauffassung. Wenn F. mit Hinsicht auf die Titel der hier in Frage kommenden Texte bemerkt, daß sie den sechs *pāramitā's* gewidmet sind, so ist dies insofern leicht mißverständlich, als dem Verfasser oder den Verfassern diese sechs Vollkommenheiten mit Ausnahme der *prajñāpāramitā* an und für sich völlig gleichgültig sind und höchstens insofern für ihn einige Bedeutung gewinnen, als sie sich dem Begriff der Leerheit (der die Quintessenz der *Prajñāpāramitā* bildet) unterordnen und diesen letzteren hierdurch in seiner überragenden Bedeutung besonders hervortreten lassen. Daß diese Texte mit dem Namen der für das Hīnayāna charakteristischen, für das Mahāyāna aber ziemlich bedeutungslosen fünf ersten Pāramitā's, also mit Ausnahme der Prajñāp., bezeichnet sind, mag als Konnivenz, als Entgegenkommen gegenüber den immer noch eingewurzelten Anschauungen der älteren Lehre betrachtet werden; jedenfalls ändert dieses aber nichts an der Tatsache, daß sie gegenüber der „Vollkommenheit der Erkenntnis" nicht auf besondere und selbständige Bedeutung Anspruch machen können und daß ihre Verwendung als Titel ausgesprochener Prajñāpāramitā-Texte im Grunde genommen ein Widerspruch mit der Tendenz der eben hier zum Ausdruck gelangenden Weltanschauung ist; denn sie sind, um es nochmals zu betonen, der Erkenntnis (*prajñā*) nicht gleich-, sondern durchaus untergeordnet. Dies hindert mich aber auch, die Möglichkeit, daß die Texte Nanjio Nr. 1 k—o nicht in unmittelbarer Unabhängigkeit von p, nämlich der *Prajñāpāramitā*, entstanden seien, ernstlich ins Auge zu fassen, möchte ich aber nichtsdestoweniger darauf hinweisen, daß ich in meiner von F. kritisierten Erörterung der bezüglichen Probleme diese Möglichkeit noch durchaus offen gelassen habe, indem ich von „zwölf bzw. sechzehn" Texten gesprochen habe, während

F. mit seiner kategorischen Leugnung der ersten Annahme sich zwar scheinbar in einer genaueren Übereinstimmung mit der Anordnung in Hhüan-chwaṅ's Sammelwerk befindet, wo sie tatsächlich als selbständige „Teile" (*/én*) aufgeführt werden, aber nur auf Kosten eines inneren, d. h. inhaltlichen Widerspruchs, der jedem Kenner der einschlägigen Literatur sofort auffallen muß. In diesem Sinne kann die von Nanjio, auf Grund des *C'-yuen-lu* (Nanjio 1612) TE. XXXVIII. 8. 45 b, aufgestellte Identifikation der Texte k—o mit der tibetischen *Prajñāpāramitā* in 1800 ślokas, des Textes p mit der in 1200 ślokas unsere vollste Beachtung beanspruchen, während F.s Bemerkung: „Welche indischen Texte ihnen entsprechen, wird noch festzustellen sein", sich mit der einfachen Bemerkung erledigt, daß sie überhaupt mit keinen der in Sanskrit überlieferten Prajñāpāramitā-Texte übereinstimmen. Wenn F. glaubt, die Richtigkeit der Angabe Nanjios durch einen Hinweis auf W a s s i l j e w, den übrigens Nanjio in diesem Zusammenhange selbst zitiert, widerlegen zu können, so wäre in Betracht zu ziehen, daß Wassiljew die Identität des Textes p mit der *Suvikrānta-vikrami-paripṛcchā* möglicherweise schon bekannt war und daß seine Erwähnung dieses letzteren Textes in entsprechendem Sinne aufzufassen ist. Wenn andererseits W. die fünf vorangehenden Texte k—o, d. h. *Dāna-* bis *Dhyāna-pāramitā* im Anschluß an die ganz äußerliche Anordnung bei Hhüan-chwaṅ als selbständige betrachtete, so war ihm jedenfalls die Angabe des *C'-yuen-lu* unbekannt oder zu fernliegend, als daß er sie mitberücksichtigt hätte. Aber für uns kann dies selbstverständlich kein Grund sein, die im allgemeinen durchaus zuverlässigen Feststellungen dieses auf kaiserlichen Befehl durch indische, tibetische und chinesische Gelehrte hergestellten Katalogs des gesamten buddhistischen Kanons, dessen besonderer Wert in seinen Angaben über die entsprechenden tibetanischen Texte besteht, in Zweifel zu ziehen.

Nach dessen ausdrücklicher Angabe sind aber die Texte k—o, wie übrigens auch Nanjio bemerkt, und nicht ich erst „angenommen" habe, als ein zusammengehöriges und einheitliches Werk aufzufassen.

Was ergibt sich nun aus dem *C'-yuen-lu* hinhinschtlich der tibetischen Entsprechungen der uns beschäftigenden Texte k—o und p? Was zunächst den letztgenannten Text anbelangt, so ist die Angabe Nanjios dahin richtigzustellen, daß nach dem chinesischen Text des *C'-luen-lu* (Tokio-Ed. XXXVIII, 8. 46 a) der entsprechende tibetische Prajñāpāramitâ-Text nicht 1200, sondern 2100 ślokas umfaßt. Der tibetische Paralleltext findet sich auch tatsächlich im *bKah-hgyur*, und zwar in dem 17. Bande (*sna-tshogs*) des *Sher-phyin* nach der Pekinger „roten" Ausgabe, f. 22 b—113 b[1], und stellt sich bei einem genaueren Vergleich der beiden Versionen als die *Suvikrānta-vikrami-paripṛcchā* heraus, woraus sich dann allerdings die Notwendigkeit ergibt, den von Nanjio als mit dem genannten Text identisch vermuteten sechsten Hauptteil der chinesischen Mahā-Prajñāpāramitā anderweitig unterzubringen. Wenn nun auch die Teile k—o (11—15 nach der chinesischen Zählung) in dem Sinne getrennt aufgeführt werden, daß für jeden von ihnen der Schauplatz der Gespräche — für die vier ersten ist es der Park des Anātha-piṇḍa dazu S'rāvasthī, für den letzten der Gṛdhra-kūṭa-Berg bei Rājagṛha — sowie die Anzahl der *küan* angegeben wird, so werden sie doch wieder durch die Angabe zusammengefaßt: „Die obigen fünf Texte (bilden) zusammen vierzehn *küan;* sie entsprechen im Tibetischen der Prajñāpāramitā von 1800 slokas." Welches allerdings dieser tibetische Paralleltext sein sollte, ist durchaus unklar. In dem schon namhaft gemachten, als *sna-tshogs* bezeichneten Sammelbande der kleineren *Prajñāpāramitās* findet er sich jedenfalls nicht, und so dürfte nichts übrigbleiben, als ihn im Rahmen einer der größeren, etwa der von 25 000 ślokas, zu suchen. So erklärt sich denn auch ungezwungen der Widerspruch zwischen der Angabe Wassiljews, der den Text nicht an der Stelle des bKah-hgyur fand, wo man ihn füglich erwarten sollte, und der Nanjios, welcher die bezügliche Angabe des *C'-yuen-lu* mitteilt, ohne zugleich eine Bürgschaft für ihre Richtigkeit übernehmen oder sie auch nur nachprüfen zu wollen. Nach Lage der Dinge bleibt uns aber, wenn wir beiden Gesichtspunkten Rechnung tragen wollen, nichts übrig, als die Frage, ob die fünf Werke zusammengehören oder nicht, vorerst unentschieden zu lassen, und eben diese Ungewißheit wollte ich durch die von Franke beanstandete Ausdrucksweise „zwölf bzw. sechzehn" Texte charakterisieren. Auch F. hätte klüger daran getan, die Frage offen zu lassen, zumal da er in keiner Weise in der Lage ist, die Angaben des *C'-yuen-lu* nachzuprüfen, was nicht nur einige

Kenntnis des Tibetischen, sondern auch einen umfangreicheren wissenschaftlichen Apparat voraussetzt, als ihn F. besitzen dürfte.

Wenn es nun schon aus rein äußerlichen, formalen Gründen F. wohl nicht möglich ist, die Richtigkeit seiner, auf einer etwas einseitigen Interpretation Wassiljews beruhenden Annahme des heterogenen Charakters der die fünf ersten Pāramitās zum Gegenstand habenden Texte Nanjio Nr. 1 k—o zu beweisen, so ergibt sich andererseits aus einer Analyse des Textes und einer vergleichenden Kritik seines Inhaltes mit hinreichender Deutlichkeit, daß die fünf Abhandlungen (wenn man sie so nennen darf) insofern eng zusammengehören, als sie in dem Bestreben, die Pāramitās der Mildtätigkeit, des Wandels usw. derjenigen der Erkenntnis (*prajñā*) unterzuordnen, durchaus einheitlich sind. In welchem Sinne dies geschieht, möge an der Hand der in dem *Ta-tsaṅ-shaṅ-ciao-fa-pao-piao-mu* (Nanjio Nr. 1611, TE. XXXVIII. 8. 1) gegebenen Inhaltsangabe des ersten der genannten Texte, der Dāna-pāramitā, gezeigt werden (TE. XXXVIII. 8. 3 b). Sie lautet folgendermaßen: „Śāriputra sagte: Wenn ein Bodhisattva zur unübertroffenen Erleuchtung zu erwachen wünscht, so soll er unter allen Übungen zunächst sich in der Vollkommenheit der Mildtätigkeit üben und so überlegen: Ich übe Mildtätigkeit an den in den zehn Weltgegenden befindlichen Lebewesen und veranlasse, daß sie völlig vom Bösen und vom Saṃsāra erlöst werden. Die, deren Geist noch nicht zur unübertrefflichen Erleuchtung erwacht ist, führe ich rasch zu der Geisteserweckung; deren Geist schon erweckt ist, die führe ich zur Unablenkbarkeit; die, welche schon unablenkbar sind, führe ich rasch zur Erfüllung der Allerkenntnis. Durch die Mildtätigkeit rufe ich keine weiteren Früchte hervor, sondern ich lehre nur die höchste Erleuchtung, und kann erreichen, daß in Zukunft alle Nutzen und Vorteil haben. Deshalb denn heißt es *Dāna-pāramitā:* überall bewirkt sie, daß alle Pāramitās zur Vollendung gelangen. Wenn (nicht) ein späterer Gedanke abhängig von der Allerkenntnis sich umwendet zur Erleuchtung, so ist, wenn er auch in der Pāramitā der Mildtätigkeit wandelt, dies doch nicht eine Pāramitā; auch kann er nicht andere, die sich in den Pāramitās bemühen, rasch zur Erfüllung führen; auch kann er nicht die All-Erkenntnis erreichen. Weil ein Bodhisattva alle Dinge (*dharma*) als traumhaft kennt, so ist, wann er Mildtätigkeit übt, nicht wirkliches Aufgeben möglich. Wann er zur Erleuchtung erwacht, so wird sie nicht tatsächlich erreicht. Wenn zwei Zauberspiele vermischt und vertauscht werden, so sind hierin die zweierlei Dinge nicht wirklich seiend.“ Es bedarf wohl keines besonderen Hinweises, daß die hier vertretene Auffassung von „Mildtätigkeit“ nichts mehr mit der des ursprünglichen Buddhismus gemeinsam hat, und genau das gleiche gilt auch von den folgenden Pāramitās, die jeweils in derselben Weise zu Vorbereitungsstufen der *Prajñā-pāramitā* umgedeutet werden, wie es mit der Dāna-pāramitā der Fall ist. Nur durch diese Umdeutung rechtfertigt sich aber auch die Stellung, die diesen Texten innerhalb der Klasse der Prajñāpāramitā eingeräumt ist, und es wäre geradezu als eine Irreführung zu bezeichnen, wenn man, trotz dem so durchsichtigen Spiel, diesen Pāramitās einen gewissen Schein von Selbständigkeit und Gleichberechtigung gegenüber der Prajñā zu wahren, und trotz der auffallenden Gleichmäßigkeit in Form und Inhalt, sie als unter sich und von dem sich anschließenden sechzehnten Teil unabhängig betrachten wollte. In diesem Sinne möchte ich, wenn ich schon in meiner *Prajñāpāramitā*-Bearbeitung die Möglichkeit einer innerlichen Zusammengehörigkeit dieser Texte in Betracht gezogen habe, diese Auffassung heute noch entschiedener betonen, falls dies mit Hinsicht auf die hiermit in vollster Übereinstimmung befindlichen Feststellungen des *C'-yuen-lu* überhaupt noch nötig erscheinen sollte.

Was ferner die nicht von Hhüen-chwaṅ, sondern anderen übertragenen kanonischen 28 Prajñāpāramitā-Übersetzungen anbelangt, so ist es nicht richtig, daß ich diese „sämtlich“ als „von geringerer Bedeutung“ bezeichnet hätte. Das konnte mir schon deshalb nicht einfallen, weil dies zum weitaus größten Teil ältere Versionen der auch in Hhüen-chwaṅs Mahā-Prajñāpāramitā enthaltenen Texte sind und selbstverständlich auch neben dieser letzteren Übertragung ihre unbestreitbare Bedeutung besitzen. Die obige Bemerkung bezog sich ausdrücklich nur auf diejenigen Prajñāpāramitā-Texte, die, weil sie von Hhüen-chwaṅ nicht aufgenommen wurden, naturgemäß „von späterer Entstehung und geringerer Bedeutung“ sein müssen. Das sind aber nur ganz wenige, und daß auch nur einer derselben im Kultus der chinesischen und japanischen Klöster „eine

sehr große Bedeutung" habe, wie F. wissen will, muß ich vorerst auf Grund meiner eigenen Wahrnehmungen in nordbuddhistischen Klöstern entschieden in Zweifel ziehen. Ich wüßte auch gar nicht, welcher der paar Texte hierfür in Frage kommen könnte. Was übrigens den Übersetzer des von mir unter Nr. 26 verzeichneten *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra*, Fa Yüe (法 月), den auch er nicht unterbringen kann, anbelangt, bedaure ich, daß er nicht wenigstens in diesem einen Punkte dazu gelangt ist, seine negative Kritik durch eine positive zu ergänzen, indem doch die umfangreichen Nachträge der ihm vorliegenden neuen Kioto-Ausgabe aus der jüngeren Literatur doch sicher auch über diese Frage einiges Licht zu verbreiten imstande sind. Seinem Gegenargument gegen meine Vermutung — denn mehr ist sie nicht und sollte sie nicht sein — vermag ich jedenfalls so lange nicht ein besonderes Gewicht zuzumessen, als nicht eine anderweitige Lösung der Schwierigkeit, die auch F. anerkennt und die darin besteht, daß ein Übersetzer eines kanonischen Textes nicht auch in den *Kao-sêng-chuan* namhaft genannt sein sollte, vorgeschlagen wird. Was ferner die vier mit dem gemeinsamen Namen *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra* bezeichneten Texte betrifft, so weiß ich wirklich nicht, wie ich diese anders hätte aufführen können, als wie es geschehen ist, ohne den Titel viermal zu wiederholen. So wenig wie bei den übrigen in diesem Zusammenhang aufgeführten Texten hatte ich Veranlassung, mich über ihren näheren Inhalt und ihre wechselseitigen Unterschiede zu verbreiten; im übrigen gibt F. die Identität der zwei Texte Nr. 25 und 26, deren Titel genau übereinstimmen, damit zu, daß er selbst die Angabe der chinesischen Überschrift mitteilt, nach der Nr. 26 eine nochmalige Übertragung von Nr. 25 ist. Wenn also F. es als „nicht angängig" betrachtet, daß man die fraglichen Texte „kurzerhand als dasselbe" bezeichnet, so habe ich hierzu zu bemerken, daß ich niemals daran gedacht habe, diese, d. h. die chinesischen Übersetzungen, als identisch zu bezeichnen; wenn ich überhaupt in der Lage gewesen wäre, mich über das Abhängigkeitsverhältnis der vier Texte zu äußern, so hätte ich es dahin präzisiert, daß man es mit vier mehr oder weniger voneinander abweichenden Übertragungen eines und desselben Sanskrittextes zu tun hat, wobei es dahin gestellt bleiben muß, ob nicht schon der Sanskrittext in verschiedenen Versionen im Umlauf war, so daß also die Unterschiede der chinesischen Versionen zum Teil wenigstens auf Rechnung der Vorlagen zu setzen wären; und das würde ja auch mit ähnlichen Beobachtungen stimmen, die jeder, der schon einmal zeitlich auseinander liegende chinesische Übersetzungen indischer Texte miteinander verglichen hat, auf Schritt und Tritt machen konnte.

So wenig nun aber F. bei diesem Punkte dazu gelangt, seine Kritik durch eine positive Förderung der Probleme zu erweitern, so wenig geschieht es auch hinsichtlich der in den Nachträgen der neuen Kioto-Ausgabe des Tripiṭaka enthaltenen Werke, die „sich allerdings nur zu einem kleinen Teile noch als ‚Übersetzungen' bezeichnen, während die meisten chinesischen Originalbearbeitungen, Kommentare, Auszüge u. dgl. sind." Nun ist es ja schon längst anderweitig bekannt, daß wahrscheinlich im Zusammenhang mit der von dem Begründer der Yuen-Dynastie angeordneten Vergleichung des chinesischen Kanons mit dem im *bKah-hgyur* und *bsTan-hgyur* enthaltenen tibetischen solche Abhandlungen und Werke, die im Chinesischen fehlten, aus den tibetischen Schriften übersetzt wurden. Der erste Teil dieser Sammlung bestand aus der Lehre des Buddha (bKah-hgyur); zu dem zweiten Teil wurden 21 Bände von Übersetzungen aus dem Tibetanischen, die chinesischen Śāstras und Werke hervorragender Lehrer, 153 Bände umfassend, hinzugefügt. Die ganze Sammlung bestand aus 740 Bänden. Auch wurde ein mit Inhaltsangabe versehener Katalog aller dieser Bücher angefertigt, in welchem sich viele Śāstras befanden, welche nicht in den tibetischen Sammlungen existieren. Da ich das chinesische Tripiṭaka in der Tokio-Ausgabe (TE) besitze, welcher die nicht-kanonischen Nachträge der neuen Kioto-Ausgabe fehlen, entzieht es sich meiner Beurteilung, in welchem Umfange diese angeblich auf tibetanische Quellen zurückgehende Mitteilung Glaubwürdigkeit beanspruchen kann. Immerhin hat sie eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit für sich, und so wäre einiger Grund zu der Vermutung vorhanden, daß jene Texte zum Teil wenigstens in den Nachträgen der neuen Kioto-Ausgabe enthalten sind. Es wäre zu wünschen, daß ein Sinologe, dem diese Ausgabe zugänglich ist, diese Kollation vornähme, für die hinsichtlich des Tibetischen das in meiner *Prajñāpāramitā*-Bearbeitung enthaltene Material genügen dürfte, so lange es sich nur um eine allgemeine

Feststellung der etwaigen Übereinstimmung einzelner Texte handelt. Für einen genaueren Nachweis bietet sich die Möglichkeit vermittels der der Pekinger sog. „roten" Ausgabe des *bsTan-hgyur* beigegebenen chinesischen Übersetzung des (ursprünglich tibetischen) Katalogs (*dKar-chag*), die sich auch in den zwei in Europa (Paris und St. Petersburg) befindlichen Exemplaren dieser „roten" Ausgabe vorfindet. Mit diesem Hilfsmittel wäre also ein Sinologe, selbst wenn er keine Kenntnis des Sanskrit oder Tibetanischen besäße, in die Lage versetzt, den Nachweis einer etwaigen Identität zu führen, sofern ihm ein Katalog jener Nachträge der neuen Kioto-Ausgabe des Tripitaka zur Verfügung stände. Und da Herr F. offenbar in dieser Lage ist, würde ich ihm mit Hinsicht auf die derzeitige Unmöglichkeit, den Pariser oder Petersburger *bsTan-hgyur* einzusehen, zu diesem Zweck gern die in meinem Besitz befindliche photographische Kopie der chinesischen Übersetzung des *bsTan-hgyur*-Kataloges zur Verfügung stellen, so daß er dann selbst die von ihm als notwendig bezeichnete Nachprüfung vornehmen könnte. Wie aber auch dieses Ergebnis ausfiele, so würde sich doch an dem von mir aufgestellten Satze, es habe sich von der späteren scholastischen Literatur der *Prajñāpāramitā* fast gar nichts ins Chinesische hinübergerettet, insofern kaum etwas ändern, als man gegebenenfalls diesen Übersetzungen aus zweiter und dritter Hand doch nicht eine besondere Wichtigkeit wird beilegen wollen. Immerhin würde auch ich eine derartige Nachprüfung, mit der F. unsere Kenntnisse über die *Prajñāpāramitās* wirklich positiv fördern könnte, keineswegs für überflüssig halten.

Nur möchte ich ihm in diesem Falle empfehlen, seine eigene Transkriptionsweise der chinesischen Ideogramme in dem Sinne abzuändern, daß sie nicht nur wissenschaftlich, sondern auch praktisch brauchbar wird; und in beider Hinsicht scheint sie mir einer Besserung fähig. Was das erstere anbelangt, so wird kein phonetisch Geschulter es billigen können, wenn F. zur Umschreibung eines einfachen Lautes, wie er etwa in 支 c' vorliegt, vier oder — mit Hinsicht auf den im nordchinesischen Kuan-hoa überhaupt nicht vorhandenen, sondern erst südlich des Yangtsz' deutlich werdenden Vokallaut — gar fünf Lautzeichen verwendet (*Tschi*). Und was die praktische Zweckmäßigkeit einer derartigen, trotz der enormen Zeichenhäufung nicht einmal eindeutigen Transkriptionsweise anbelangt, so wäre doch das erste Erfordernis, daß man einen phonetisch umschriebenen Lautkomplex mit Hilfe der Wiedergabe in irgendeinem Wörterbuch finden kann; aber davon ist bei der Frankeschen Transkription schon deshalb keine Rede, weil die wenigen, wissenschaftlichen Zwecken genügenden chinesischen Wörterbücher hinsichtlich der Transkription von den Eigenheiten F.s frei sind. Auf die sonstigen Einwände und Bemängelungen näher einzugehen, kann ich mir aber um so mehr ersparen, als sie sich weniger gegen mich, als gegen B. Nanjio wenden, dessen Transkriptionsmethode mir einer Verteidigung denn doch nicht zu bedürfen scheint; nur hinsichtlich eines einzigen Punktes muß ich noch die Geduld des Lesers in Anspruch nehmen, zumal da es ihm sonst ebenso ergehen könnte, wie mir selbst beim ersten flüchtigen Durchlesen der Frankeschen Besprechung, daß er nämlich auf Grund des von F. herangezogenen Materials sich die zweifelhafte Frage vorlegte, ob vielleicht doch nicht F.s Ausstellungen in seiner Schlußanmerkung (S. 211) im vorliegenden Falle eine gewisse Berechtigung haben?

Den Anlaß zu dieser Bemerkung gab F. meine Wiedergabe des Namens des Übersetzers von Nanjio Nr. 5, 支婁迦讖, der von Nanjio mit *K'* Leu-*kiâ*-*khân* wiedergegeben wird. Dieser hatte für seine Transliteration chinesischer Worte das von *Max Müller* in den „Sacred Books of the East" befolgte Schema übernommen und es auf *Wells Williams'* „System of Orthography for the Pronunciation of Peking", wie es in dessen „Syllabic Dictionary of the Chinese Language" vorlag, übertragen. Bei einigen Lauten, die nur im Chinesischen gefunden werden, wurde das ursprüngliche System von Williams beibehalten. Es ergibt sich hieraus, daß die abfällige Kritik, die F. gegen Nanjios Transkriptionsmethode richtet, nicht sowohl diesen betrifft, als W. Williams, dessen orthographisches System doch gerade in wissenschaftlichen Kreisen allgemeine Anerkennung und Aufnahme gefunden hat, mit geringen, nicht gerade glücklichen Abweichungen auch in dem kompendiöseren, wenn auch nicht zuverlässigeren Wörterbuch von *Giles* angewendet worden ist. Das Wesentliche und Neue an Max Müllers Transkriptionsmethode hatte darin bestanden, daß er, um die Drucklegung orientalischer Texte und Arbeiten von der Be-

schaffung diakritischer Typen unabhängig zu machen, Kursivschrift mitverwandte, so daß z. B. k den gutturalen, *k* den palatalen Verschlußlaut bezeichnete, eine Methode, die zugleich den Vorzug hatte, einen einfachen Laut auch mit einem einzigen Schriftzeichen wiederzugeben, also ohne die vom wissenschaftlichen Standpunkt verwerfliche Konsonantenhäufung, wie sie sich z. B. bei F. findet, auszukommen. Da ich selbst auf die Verwendung kursiver Schrift verzichtete, habe ich dann die den chinesischen Lautcharakter entschieden noch besser wiedergebende Schreibung von Williams wiederhergestellt und bin so zu der Schreibung c' gekommen.

Nun fährt aber F. fort — und ich muß gestehen, hier reißt für mich der Faden des logischen Zusammenhangs seiner Deduktionen —: „Dabei gehört Tschi überhaupt nicht zu dem Namen, sondern ist der zweite Bestandteil von Yüe-tschi . . ." Ohne die Richtigkeit dieser Behauptung bestreiten zu wollen, möchte ich nur die bescheidene Frage stellen: „Was hat denn das mit meiner Transkription des chinesisch-indischen Namens zu tun?" Dadurch, daß ich sowohl diese Vorsilbe wie die nachfolgende Silbe Leu mit großen Anfangsbuchstaben schrieb, während ich diese letztere mit den zwei nachfolgenden durch Bindestriche verband, habe ich doch, wie ich denke, zur Genüge und mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht, daß auch ich, ebenso wie F., Nanjio und die chinesischen Verfasser der Tripiṭaka-Kataloge, die Silbe C' in dem bezeichneten Sinne auffasse. Oder meint etwa F., ich habe nicht gewußt, daß „Lou-k(i)a-tsch'an" — so transkribiert F., nicht ich — den indischen Namen Lokarakṣa wiedergeben kann? Aber das wäre ja auch nur genau das, was ich selbst in meiner Prajñāpāramitā-Bearbeitung gesagt habe. Ich möchte wissen, wie ich die Nichtzusammengehörigkeit der Vorsilbe zum indischen Namen anders hätte zum Ausdruck bringen können, als wie es von mir geschehen ist. Aber selbst wenn ich beides als eng zusammengehörig betrachtet hätte, so wäre ich hierzu nicht nur berechtigt gewesen, sondern ich hätte hiermit nur der chinesischen Auffassung Rechnung getragen, wie sie in den alten Tripiṭaka-Katalogen zum Ausdruck kommt. So bezeichnet z. B. der Katalog Ch'-yuen-fâ-pâo-k'an-thuṅ-tsuṅ-lu; (C'-yueṅ-lu Nanjio 1612) den chinesischen Übersetzer (TE. XXXVIII. 8. 46 a) als den „(unter den) späteren Han (wirkenden) (aus dem Lande der) Yüe-c' (stammenden) Tripiṭaka(-kundigen) C'-leu-cia-chan", was auf die von Nanjio nach dem Journ. As. Soc. Beng., 1882, S. 20, angeführte Form *Cilukākṣa* führen würde; das älteste Kao-saṅ-cwhân (Nanjio 1490) gibt als abgekürzte Nebenform das erste und letzte Zeichen des Namens (vgl. oben) an, und fügt bei: „ursprünglich ein Yüe-c'-Mann" (TE. XXXV. 2. 2 a. 20), so daß also auch hiernach die Vorsilbe C' (支) als zu dem eigentlichen Namen gehörig zu betrachten wäre; dieselbe Abkürzung wird auch in dem Sui-cuṅ-ciṅ-mu-lu, dem Katalog des Tripiṭaka zur Zeit der Sui-Dynastie (Nanjio 1608; TE. XXXVIII. 2. 2 a ff.) angewandt, während das Nei-tien-lu (Nanjio 1483) die längere Form bevorzugt, aber auch wieder durch die ausdrückliche Bemerkung „Śramaṇa aus dem Yue-c'-Land" (TE. XXXVIII. 2. 59 b. 10) die enge Zusammengehörigkeit der Vorsilbe C' zu dem eigentlichen Namen erkennen läßt. Fast in gleicher Weise findet sich die vollere Form mit dem Beifügen: „ein Mann aus dem Yüe-c'-Land" in dem Thu-ci (Nanjio Nr. 1487, TE. XXXVIII. 3. 67 b. 19). Genau dieselben Angaben bietet auch der Khai-yuen-lu (Nanjio Nr. 1485, TE. XXXVIII. 4. 2 b. 11). Zieht man diese auffallende Übereinstimmung aller unserer Quellen in Betracht, so wird man sich schwerlich dem Eindruck entziehen können, daß, wenn auch die Silbe C' ursprünglich wohl nur eine Abkürzung für Yüe-c' (月支) war, sie doch so vollkommen mit dem persönlichen Namen des Mannes verschmolz, daß dieser überhaupt nie für sich selbst verwandt wurde und eines weiteren ausdrücklichen Zusatzes bedurfte, wenn die Herkunft bezeichnet werden sollte. Wie sehr derartige, den Ursprung der mit Tripiṭaka-Übersetzungen beschäftigten Literaten andeutende Vorsilben einer Verschmelzung mit dem eigentlichen Namen ausgesetzt waren, erhellt z. B. aus den Wandlungen, die der Name eines der ältesten Übersetzer Cu Fa-lan (竺法蘭), über sich ergehen lassen mußte. Er ist der eine der zwei indischen Mönche, die zur Zeit des Hân Miṅ-ti nach China kamen und das „Sūtra in 42 Artikeln" als ersten buddhistischen Text ins Chinesische übertrugen. In jenem Namen ist die erste Silbe eine Abkürzung für die übliche Bezeichnung von Indien. Die zweite Silbe ist die sinngemäße Wiedergabe von ssk. *dharma*, die dritte bedeutet „Orchidee", dann überhaupt

„prächtige Blume", so daß der indische Name etwa Dharma-puṣpa, „flower of Buddhism" gelautet hätte. Als dann anläßlich der Übertragung des Sūtra ins Tibetanische auch die Namen jener älteren Übersetzer dem chinesischen Lautcharakter entsprechend transkribiert wurden, ergab sich Go-ba-ran, das wiederum in die halb-sanskritische Form Gobharaṇa überführt wurde. Möglich, vielleicht sogar wahrscheinlicher wäre allerdings auch eine andere Deutung des chinesischen Namens, indem die letzte Silbe *lan* die reguläre Vertretung von sansk. ram, ran, lan u. a. ist, so daß sich *Bharaṅa* als der indische Namen jenes Mönches ergäbe; aber es wäre hiermit nichts an der Tatsache geändert, daß auch die ursprüngliche nicht zu dem Namen gehörige, lediglich die Herkunft bezeichnende Vorsilbe als zu demselben gehörig empfunden wurde, denn sonst ließe sich eine Form wie *Gobharaṇa* schlechterdings nicht erklären; daß aber andererseits in einem älteren Sprachzustand des Chinesischen diese Silbe als selbständiges Element gefühlt und betrachtet wurde, geht daraus hervor, daß in älteren Texten die Form Fa-lan[2] oder auch nur Lan[1] vorkommt. So würde sich denn auch hinsichtlich der Transkription des Chinesischen die Berechtigung zu einer Schreibung Cu-fa-lan also in e i n e m Worte, ergeben, und da die genau entsprechende Bildung in der von F. beanstandeten, aber von mir auch nicht einmal andeutungsweise als richtig zitierten Form Ch'-lou-kia-chan vorliegt, so ließe sich auch diese mit triftigen Gründen als berechtigt erweisen. Jedenfalls ist F.s Argumentation zur Begründung seiner übrigens durchaus unklaren Aufstellungen völlig unzureichend. Im übrigen möchte ich ihm nur noch hinsichtlich seiner Notiz (S. 209) über Ki-pin entgegenhalten, daß die Identität dieses alten Reiches mit dem von Hhüen-chwaṇ erwähnten *Ka-pi-ś(a)* keineswegs ausschließt, daß das fragliche Gebiet mit dem heutigen *Kabul* zusammenfällt. Die topographische Beschränkung von *Ka-pi-ś(a)* auf das *Gorband* (M a r q u a r t, Festschrift E. Sachau, S. 249) ist meines Erachtens zu eng, indessen hat M. selbst (S. 261) darauf hingewiesen, daß dieses Reich Ka-pin = Kapiśa, „das vielfach mit Gandhāra verbunden auftritt, bei den Persern und Arabern durchweg mit dem von seiner südlichen Hauptstadt hergenommenen Namen *Kabul* bezeichnet wird." Da ich übrigens diese Identifizierung in meiner „Prajñāpāramitā" selbst noch mit einem Fragezeichen versehen habe, verstehe ich nicht recht, mit welchem Grunde F. sie mir zuschreibt.

M. Walleser (Heidelberg).

SCHLUSSWORT.

Auf die wortreichen Darlegungen des Herrn W a l l e s e r will ich mich, abgesehen von der einen Frage am Schlusse, nur mit einigen Sätzen äußern:

1. Wenn die etymologische Deutung des Wortes *pāramitā* durch die chinesischen Übersetzer „einen Verstoß gegen den Geist der indischen Sprache" darstellt, so muß W. sich mit diesen Übersetzern auseinandersetzen. Von ihrer Auffassung aus gesehen, erscheinen ihre drei Wiedergaben des Ausdruckes jedenfalls sehr glücklich. Warum die Erklärung des *Bukkō jiden* nicht entscheidend sein soll, weil der „für die Interpretation der chinesischen Überlieferung maßgebende" Kommentar des Nāgārjuna, der dasselbe sagt, hätte herangezogen werden müssen, ist mir unverständlich. Das *Bukkō jiden* gründet ja seine Erklärung ausgesprochenermaßen auf Nāgārjuna!

2. Wenn ich die Wiedergabe des chinesischen Wortes *küan* durch „Faszikel" als irreführend bezeichnet habe, so geschah das eben gerade im Hinblick auf den heutigen Sprachgebrauch. Bei W a s s i l j e w ist denn auch das Wort „Kapitel" dafür gewählt worden, während F o r k e in seinem neuen Kataloge des Pekinger Tripiṭaka das vielleicht noch bessere „Buch" dafür hat.

3. Die bei N a n j i o unter No. 1, k—o bezeichneten Schriften habe ich in genauer und tatsächlicher Übereinstimmung mit der chinesischen Anordnung, nicht in „scheinbarer", wie W. erklärt, als selbständige Werke angesehen. Indessen will ich die Gründe, din W. für seinen abweichenden Standpunkt beibengt, gern gelten lassen, nur hätte er sich darin in seinem Buche über die Frage etwas deutlicher, wenn auch kürzer als in seiner „Erwiderung", äußern müssen; ein einfaches „bzw." zwischen den beiden Zahlen genügte dafür nicht

4. W. „vermutet", daß Fa Yüe mit Fa Hu identisch sei. Worauf sich diese Vermutung gründet, sagt er nicht. Ich habe ihn darauf hingewiesen, daß Fa Yüe in jedem Falle vor 975 gelebt haben muß, Fa Hu aber erst im 11. Jahrh. nach China gekommen ist. Wenn

W. diesem Einwande „kein besonderes Gewicht zuzumessen vermag", so ist das seine Sache, andere werden es vermutlich tun.

5. W. bezeichnet vier Werke, die alle den Titel *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra* tragen, als „dasselbe", obwohl ein Blick auf die Texte genügt, um zu zeigen, daß das nicht der Fall ist. W.s Behauptung ist also unrichtig, ich habe sie höflicherweise als „nicht angängig" bezeichnet. W. entschuldigt sich damit, daß er mit dem Ausdrucke „dasselbe" nicht habe sagen wollen, daß die Werke „identisch" seien! Herr W. gibt seinen Lesern in der Tat Rätsel auf!

6. W. tadelt mich, daß ich „meine Kritik nicht durch eine positive Förderung der Probleme erweitert hätte", indem ich es unterlassen, die Nachträge in der neuen Kyōto-Ausgabe des Tripiṭaka im einzelnen auf ihre etwaige Herkunft aus den tibetischen Sammlungen zu untersuchen. W. verlangt etwas viel von einer Besprechung seiner Werke; sollte ich die Aufgabe einmal durchführen — und ich halte sie für sehr lohnend —, so werde ich dies schwerlich mit einer solchen Besprechung verbinden.

7. Zum Schlusse hat W. es für angezeigt gehalten, sich über die europäische Wiedergabe chinesischer Laute zu verbreiten, und hier muß ich — sehr gegen meinen Wunsch — etwas ausführlicher auf seine Bemerkungen eingehen. Die Gründe ergeben sich aus dem Folgenden. Von der Höhe seiner chinesischen Kenntnisse belehrt mich W. einerseits über die Vorzüglichkeit von B. Nanjio's und W. Williams' Umschreibungsart und andererseits über die „wissenschaftliche" und „praktische" Unbrauchbarkeit meiner eigenen. Meine „abfällige Kritik" gegen Nanjio, „dessen Transkriptionsmethode einer Verteidigung denn doch nicht zu bedürfen scheint", so stellt W. fest, „betrifft nicht sowohl diesen, als W. Williams, dessen orthographisches System doch gerade in wissenschaftlichen Kreisen allgemeine Anerkennung und Aufnahme gefunden hat". Da meine „Einwände und Bemängelungen" hinsichtlich dieser beiden Gelehrten von W. fast wie eine Gotteslästerung dargestellt werden, so muß ich mich einen Augenblick bei der Umschreibungsart Nanjio's und Williams', sowie bei der Aufnahme, die sie „in wissenschaftlichen Kreisen" gefunden hat, aufhalten.

Als Nanjio seinen Katalog zusammenstellte, war Williams' Wörterbuch das letzte und beste bis dahin erschienene. Da er selbst nicht chinesisch spricht, sondern es nur mit japanischen Lauten liest, so hatte er auch kein eigenes Urteil über die chinesische Aussprache und ihre zweckmäßige Wiedergabe. Er bediente sich deshalb des Systems, das er in dem Wörterbuche vorfand, war nun aber außerdem gezwungen, auch das Umschreibungssystem für orientalische Alphabete anzuwenden, das Max Müller in Oxford seinen Mitarbeitern, insbesondere denen an den Sacred Books of the East, aufnötigte. Dieses System ist für das Chinesische ganz unzureichend, und so ist denn bei Nanjio durch die Verarbeitung der beiden Systeme ein Gebilde entstanden, das wohl die groteskeste Umschreibungsmethode darstellt, die je auf dem Papiere erschienen ist. Um die Verwirrung noch größer zu machen, übernahm Nanjio auch nicht das eigentliche Umschreibungssystem des Wörterbuchs, das die ältere Nanking-Aussprache zugrunde legte, wie dies die meisten von Williams' Vorgängern seit der Zeit der Jesuiten getan hatten, sondern die jedem Schriftzeichen beigefügte Wiedergabe in der Aussprache des Peking-Dialekts. Die Gründe, die ihn dazu veranlaßt haben, sind mir nicht bekannt, jedenfalls geriet nun aber Nanjio auch noch zu allem Unheil in die Wirrnisse des von Williams aufgebauten Nebensystems, mit dem dieses lediglich der Peking-Aussprache gerecht werden wollte, das aber wegen der Eigenart der letzteren für die Wiedergabe von Sanskritworten ganz besonders ungeeignet ist. Welche Mißgeburten bei der Verbindung des Oxforder Systems mit dem von Williams zutage gekommen sind, das zeigt jede Seite in Nanjio's Katalog. Z. B. gibt Williams den Pekinger Quetschlaut vor i und ü, der sonst durch hs bezeichnet wird, durch h' wieder; nach dem Oxforder System ist ein spiritus asper durch h wiederzugeben, wie denn bei Nanjio auch k', p', t' richtig und einwandfrei als kh, ph, th erscheinen; nun hielt aber Nanjio auch das ' hinter dem h bei Williams für einen spiritus asper, während es in Wirklichkeit eben jenen Quetschlaut („resembling an affected lisp", in Williams' Tontafel, S. XX der Einleitung) anzeigen sollte, infolge dessen erhalten wir bei Nanjio ein hh dafür, also für 兮 (Nr. 644) die köstliche Form *hhiṅ* (Nanking-System bei Wil-

liams *hing*)! Im Oxforder System bezeichnet ^ über einem Vokal die Länge, während ein Vokal ohne das Zeichen kurz zu sprechen ist; Williams bezeichnet mit ă den kurzen, dumpfen, nach o oder ö hin klingenden Vokal, während a einfach das offene a bedeutet, das am Ende eines Wortes lang, in der Mitte aber kurz ist; Nanjio hat das ˘ für ein Kürzezeichen gehalten, läßt es also in seinem System fort und setzt dafür auf alle anderen a das Längezeichen ^; so erhalten wir für 甘, bei Williams *ts'ăng*, bei Nanjio *tshaṅ* (Nr. 624), für 山 *shan* bei W. mit kurzem offenen a, bei N. *shân* (Nr. 623), einen in Peking ganz unmöglichen Laut. Dazu ist N. auch zuweilen von seinem Gewährsmann Williams abgewichen, wenn für ihn gar keine Veranlassung vorlag, z. B. setzt er in Nr. 618 für 倭 *kwo*, während W. richtig *hwo* oder *hu* hat, Nr. 648 für 靚 *k*wân mit kursivem *k*, nach in dem Oxforder System *tschwän* zu sprechen, die richtige Aussprache ist bei W. als *kwan* gegeben usw. usw. Nun ist ja Nanjio ein so ausgezeichneter Gelehrter und sein Werk von so hervorragender Bedeutung, daß man über die Verirrungen in seiner Umschreibung getrost hinwegsehen kann. Die Sinologen insbesondere haben dies um so eher vermocht, als ihnen natürlich nur an den chinesischen Schriftzeichen gelegen, die Umschreibung für sie aber überhaupt überflüssig ist. Sie haben den Kopf geschüttelt und im übrigen dazu geschwiegen; benutzt hat das System selbstverständlich niemals einer von ihnen, es sei denn, daß sich Walleser für einen Sinologen hält. Selbst Nanjio's Landsmann Takakusu hat es in seiner Übersetzung von I-tsing's Werk (*A Record of the Buddhist Religion*), die ebenfalls unter Max Müllers Gönnerschaft in Oxford erschienen ist, nicht angewendet. Man hatte wohl sogar dort inzwischen seine Unmöglichkeit eingesehen. Denison Ross, der einen Index zu Nanjio's Katalog verfaßt hat[1], urteilt wirklich nicht zu hart, wenn er die Umschreibung „unfamiliar, cumbersome and not wholly consistent" nennt, und er hat sich deshalb der Mühe unterzogen, die sämtlichen chinesischen Titel in das System Wade umzusetzen.

Wie steht es nun aber mit Williams' Umschreibungssystem, das sich nach Walleser ebenfalls jenseits aller Zweifelsmöglichkeiten befindet? Williams hat, wie bemerkt, seinem Wörterbuche die ältere Nanking-Sprache des 17. Jahrhunderts („the Court Dialect much used in Central and Northern China", S. XIV der Einleitung) zugrunde gelegt und dementsprechend sein Umschreibungssystem gewählt. Ob dieser Ausgangspunkt ein besonders glücklicher war, kann hier unerörtert bleiben, jedenfalls war sein System ein künstliches insofern, als er, damit, ähnlich wie Edkins, einen Ausgleich schaffen wollte zwischen dem Nordchinesischen und den südlichen Dialekten. Dabei war natürlich die phonetisch genaue Wiedergabe e i n e s bestimmten Dialektes nicht zu erreichen, dafür aber ergaben sich unter anderem dadurch erhebliche Vorteile, daß die älteren Anlaute k und ts, sowie h und s, die im Nordchinesischen zu den bekannten Zwischenlauten ć (etwa wie ch von ich mit t davor) und hs (siehe oben) zusammengefallen sind, wiederhergestellt wurden, eine Scheidung, die für wissenschaftliche Zwecke von großer Wichtigkeit ist. Im übrigen aber hat sich das System wegen seiner Umständlichkeit und Vieldeutigkeit geringen Beifalls zu erfreuen gehabt; auf dem Orientalisten-Kongresse in Rom im Jahre 1899 wurde es von der sinologischen Abteilung allseitig verworfen und heute gehört es ebenso der Vergessenheit an wie Williams' Wörterbuch selbst. Wer heute über Giles, Couvreur oder Palladius verfügt, wird kaum noch zu Williams greifen, es sei denn zu irgendwelchen Vergleichszwecken. Arendt übertreibt nicht allzusehr, wenn er sagt: „Williams ist es gelungen, in seinem großen und sonst äußerst verdienstvollen Wörterbuch eine Aussprache zu konstruieren, die noch jeden Benutzer zur Verzweiflung gebracht hat. Es ist daher nötig gewesen, um die Wörter im Williamsschen Wörterbuch überhaupt nur auffinden zu können, einen besonderen Index zu demselben herauszugeben, welcher die bei Williams vorkommenden Wörter in alphabetischer Anordnung nach der wirklichen Mandarin- oder Peking-Aussprache enthält."[1] (*Handbuch der nordchinesischen Umgangssprache*, I. Teil, S. 410.) Walleser kann Giles' Wörterbuch, obwohl er über seinen Wert sehr von oben

[1] *Alphabetical List of the Titles of Works in the Chinese Buddhist Tripiṭaka, Being an Index to Bunyiu Nanjio's Catalogue.*

[1] Gemeint ist *Acheson, Index to Williams' Syllabic Dictionary, Arranged according to Th. Wade's System of Orthography.*

herab urteilt, nie vor Augen gehabt haben, wenn er behauptet, daß Williams' „orthographisches System mit geringen, nicht gerade glücklichen Abweichungen" darin angewendet worden sei. Giles' Wörterbuch verwendet das System Wade, und dies bestand jahrelang, bevor Williams' Wörterbuch erschien. Es legt die Sprache von Peking zugrunde und ist daher grundsätzlich und durchweg verschieden von Williams' System, das sieht man schon aus der von Arendt erwähnten Tatsache, sowie aus der Bemerkung von Th. Wade selbst, daß Williams und seine Vorgänger Morrison und Medhurst „were far from unassailable representatives of the native system they professed to reproduce". (*Tzŭ Êrh Chi* S. XV der 2. Auflage.) Diese grundsätzliche Verschiedenheit bleibt auch dann bestehen, wenn man Williams' Nebensystem zum Vergleich heranzieht, das zur Wiedergabe der Peking-Aussprache dient und das eine vielleicht noch härtere Beurteilung erfahren hat als sein Hauptsystem. Carl Arendt, neben Sir Thomas Wade wohl der beste europäische Kenner der Peking-Sprache, der je gelebt hat und auch heute unerreicht ist, erhebt gegen das System Wade keine Einwendungen, sagt aber von Williams: „er merkt die Peking-Aussprache an, so wie e r nämlich sie auffaßt" (*Handbuch* S. 385), und an einer anderen Stelle (S. 256) nennt er dessen Umschreibung „geradezu phantastisch". Ich weiß hiernach wirklich nicht, wo denn die „wissenschaftlichen Kreise" zu suchen sind, in denen Williams' System „allgemeine Anerkennung und Aufnahme gefunden hat", wie Walleser zu berichten weiß.

Und nun zur Rechtfertigung meiner eigenen Umschreibung. W. nennt sie wissenschaftlich unbrauchbar, weil „kein phonetisch Geschulter es billigen kann, wenn zur Umschreibung eines einfachen Lautes, wie er etwa in *c'* vorliegt, vier oder — mit Hinsicht auf den im nordchinesischen Kuan hoa überhaupt nicht vorhandenen, sondern erst südlich des Yangtsz' deutlich werdenden Vokallaut — gar fünf Lautzeichen verwendet werden (*tschi*)". Nun weiß ich freilich nicht, ob W. auf dem Gebiete der Phonetik dieselbe maßgebende Stellung zukommt wie auf dem der Sinologie, jedenfalls ist die Annahme, daß zur Umschreibung eines einfachen Lautes nicht mehr als etwa 1 bis 2 Lautzeichen verwendet werden dürfen, in dieser Allgemeinheit unzutreffend. Es wird dies ganz von dem Zwecke abhängen, dem die Umschreibung dient, sowie davon, ob die Deutlichkeit durch eine größere Anzahl Buchstaben gefördert wird oder nicht. Wenn z. B. Nanjio (Nr. 649) *tshi* statt *ts'i* (wie Williams, Wade und auch ich schreiben) einsetzt, so ist das eine Verdunkelung, da man zweifeln kann, ob nicht *sh* den deutschen Laut *sch*, *tsh* also *tsch* darstellen soll, was nicht der Fall ist. Bei der Lautgruppe *tsch* liegt eine solche Gefahr nicht vor, der Laut ist absolut eindeutig und für jedermann ohne weitere Erklärung sofort verständlich, was beabsichtigt war. Wie genau die Gruppe außerdem den Pekinger Laut wiedergibt, ersieht man, wenn man es nicht aus eigener Erfahrung weiß, aus Arendts phonetisch genauer Darstellung der Peking-Sprache, in der er den von ihm mit *čï* umschriebenen Laut von 之 durch ein =„*tschï*" (*Handbuch* S. 27), den von ihm mit *ša* umschriebenen Laut von 沙 durch „deutsch *scha*" erklärt. Arendt brauchte natürlich bei seinen Spezialstudien auf allgemeine und leichte Verständlichkeit weniger Rücksicht zu nehmen. Walleser erklärt aber meine „enorme Zeichenhäufung" für „nicht einmal eindeutig", und zwar vermutlich wegen des i für den „im nordchinesischen Kuan-hoa überhaupt nicht vorhandenen Vokallaut". Diese Bemerkung ist anscheinend abgeschrieben aus Williams' Einleitung S. XXIII, aber völlig mißverstanden. Natürlich hat Williams solchen Unsinn nie gesagt, und man begreift nicht, wie sich Walleser die wirkliche Aussprache des „einfachen Lautes" *c'* ohne Vokal eigentlich vorstellt! Williams sagt in den Erläuterungen zu seinen Umschreibungen *ch'* (bei Walleser *c'*) und *sh*: „The characters spoken w i t h t h e s e p e c u l i a r v o w e l s get their full sounds of *chi ch'i* and *shi* as one goes south from the Yangtz' River." Wenn also der „eigenartige Vokal", den Williams eben durch ein ' andeutet, sich erst südlich vom Yangtse zu einem vollen i entwickelt, dann ist doch damit nicht gesagt, daß nördlich davon überhaupt kein Vokallaut vorhanden ist! Das hat außer Walleser auch bisher noch niemals jemand behauptet. In Wahrheit werden in diesen und ähnlichen Silben (wie *sz'* und *tsz'* bei Williams) im Norden ganz flüchtige dumpfe, zwischen *e* und *i* schwankende Vokale gesprochen, von

denen Wade (S. XVIII der 2. Auflage) mit Recht sagt: „The vowels in these syllables defy a European alphabet more obstinately than any we have to deal with." Wie verwirrend aber Williams' Umschreibung hier wirkt, das hat Walleser jetzt an sich selbst erfahren. Wade gibt den Laut durch *ih'* Arendt durch *ĭ* wieder, und der letztere nimmt gerade diesen Fall zum Anlaß, um Williams' Umschreibung als „phantastisch" zu kennzeichnen. Die Franzosen brauchen teils *e* teils *eu* dafür. Man könnte also gegen mein *tschi* höchstens einwenden, daß ich das *i* mit einem diakritischen Zeichen (*ĭ* wie Arendt, oder *i̯* wie Hirth) versehen müßte. Ich habe dies unterlassen, weil ich meine Umschreibung so einfach und leicht verständlich wie irgend möglich halten will, und weil sich eine wirkliche Wiedergabe des richtigen Lautes durch ein solches Zeichen doch nicht erzielen läßt.

Des weiteren aber nennt Walleser meine Umschreibung auch praktisch unbrauchbar, weil „doch das erste Erfordernis wäre, daß man einen phonetisch umschriebenen Lautkomplex mit Hilfe der Wiedergabe in irgendeinem Wörterbuch finden kann, bei meiner Transskription davon aber schon deshalb keine Rede sein kann, weil die wenigen, wissenschaftlichen Zwecken genügenden chinesischen Wörterbücher hinsichtlich der Transskription von meinen Eigenheiten frei sind". Das ist eine so sinnlose Begründung, daß man sich vergeblich fragt, was sich W. eigentlich dabei gedacht hat. Man kommt fast auf den Gedanken, daß er das Chinesische für eine alphabetische Sprache hält, und daß er meint, man müsse in einem chinesischen Wörterbuche die Wörter nach dem europäischen Alphabet aufsuchen! Wie mag sich W. einem unbekannten Schriftzeichen gegenüber verhalten, wenn die europäische Umschreibung nicht daneben steht? und in welchem Wörterbuche sucht er die Umschreibungen Nanjio's auf? Ich glaube, ich kann es mir versagen, auf diese Unbegreiflichkeiten noch weiter einzugehen.

Meine Umschreibung chinesischer Wörter — das möchte ich hier ganz allgemein und ohne ausschließliche Bezugnahme auf die Einwendungen Wallesers erklären — habe ich nach langjährigen Erfahrungen und nachdem ich früher mehrere andere Systeme verwendet, schließlich als die zweckmäßigste gewählt, weil sie einfach und leicht verständlich ist. Sie ist durchaus nicht ideal, und die phonetische Genauigkeit ist eben diesen beiden Vorteilen in weitgehendem Maße geopfert worden. Aber ich habe es, wie wohl alle Sinologen früher oder später, als eine unlösbare Aufgabe erkannt, die chinesischen Laute, wie sie wirklich gesprochen werden, mit irgendwelchem Umschreibungssystem darzustellen, mag man ein solches mit noch so vielen diakritischen Zeichen bepacken. Wollte ich phonetische oder sonstige sprachliche Untersuchungen an einem bestimmten Dialekte vornehmen, wie z. B. Arendt in seinem Handbuche, so würde ich selbstverständlich ein ganz anderes System verwenden müssen, aber für alle anderen Zwecke hat sich das meinige als vollkommen ausreichend bewährt. Natürlich wäre es an sich besser, wenn ein einheitliches internationales Umschreibungssystem auch für das Chinesische vorhanden wäre, wer aber die Verhandlungen darüber auf den verschiedenen Orientalisten-Kongressen kennt, der weiß, daß daran kaum jemals zu denken sein wird. Auf dem Pariser Kongresse 1896 wurde ein besonderer Ausschuß zur Ausarbeitung eines solchen Systems eingesetzt. In Rom 1899 wurde der Plan als undurchführbar aufgegeben und statt dessen die Zusammenstellung eines Handbuches empfohlen, das für jede Nation oder Sprache ein besonderes, deren jeweiligen orthographischen Eigenheiten gerecht werdendes System enthalten sollte. F. Hirth, das deutsche Mitglied des Ausschusses, hat dann in Hamburg 1902 ein solches System für Deutschland vorgelegt, und an dieses lehnt sich das meinige fast durchweg an. Die Franzosen haben seitdem ihr eigenes nationales System erhalten, die Deutschen leider noch nicht. Wenn sich gegen die deutschen Lautgruppen *tsch* und *sch* immer wieder Einwände ergehen, daß sie zu umständlich seien, so sind die Franzosen in dieser Hinsicht weniger bedenklich: den Laut, den wir einfach und zweifelsfrei mit *schun* wiedergeben, umschreiben sie durch *chouen* (bei Couvreur sogar *chouenn*), unser *tschun* durch *tchouen* (bei Couvreur *tchouenn*, ich weiß nicht, welches Eigenschaftswort Walleser für diese Zeichenhäufung bereit hat); von den Absonderlichkeiten englischer Umschreibungen, z. B. *new* für *niu*, *ow* für *ou* u. ä., soll dabei ganz abgesehen werden. Während also jede Nation unbedenklich und ohne Widerspruch zu finden

ihre eigentümlichen Lautgruppen für die Umschreibung verwendet, erklärt es der gesinnungstüchtige Deutsche für „unwissenschaftlich", d. h. für nicht gelehrt genug aussehend, wenn jemand bestimmte Laute durch die Gruppen ausdrückt, durch die sie im Deutschen immer ausgedrückt werden. Mir fehlt das Verständnis für diese „Wissenschaftlichkeit". —

Ich habe mich über diese Umschreibungsfrage ausführlicher geäußert, nicht weil ich ihr eine besondere Wichtigkeit beilege, sondern weil es nötig war, dem Eindrucke entgegenzutreten, der durch Wallesers Kühnheit der Beweisführung hinsichtlich der Berechtigung meiner Kritik bei Unkundigen hervorgerufen werden muß. W. mag ein ausgezeichneter Sanskritist sein, und wenn er daneben auch der chinesischen Literatur sein Interesse zuwendet, so ist das gewiß lobenswert, das gibt ihm aber nicht das Recht, mit den Gebärden eines Sachkenners und in recht überheblicher Art auf einem Gebiete aufzutreten, wo seine Kenntnisse und seine Erfahrungen durchaus unzulänglich sind. W. hätte besser getan, sich bei meinen gutgemeinten Ratschlägen zu beruhigen und die Erörterung der Umschreibungsfrage ebenso zu unterlassen, wie seine Bemerkung über den mir zur Verfügung stehenden „wissenschaftlichen Apparat"; das eine wie das andere entzieht sich seiner Beurteilung.

O. Franke (Hamburg).

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Autoren um Einsendung von Separatabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.)

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

CHINA-ARCHIV I, 7—9.

HERBERT MUELLER, Denkmalsschutz u. Denkmalspflege in China.
Vgl. Kl. Mitteilungen.

FRANKFURTER ZEITUNG.

FRIEDRICH PERZYŃSKI, Hang chou. Bilder aus Südchina.

JAHRBUCH DES STÄDTISCHEN MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE, LEIPZIG. VI.

HUGO REDÖHL, Einige Bemerkungen zu den im Leipziger Völkermuseum befindlichen koreanischen Pfeilergottheiten. (Abb.)

„Die Götzenpfähle des Grassi-Museums gehören in die Kategorie der koreanischen Lokalschutzgottheiten, die — wegen der äußeren Form ihrer Nachbildungen — als „Pfeilergottheiten" bezeichnet werden." „. . . die Pfeilergottheiten sind eine Erscheinung, die den Uralaltaiern bis zu den Koreanern, ja bis zu den Vorfahren der heutigen Japaner gemeinsam sind, als ein Glied in der Kultform des altasiatischen Schamanismus."

LEIPZIGER TAGEBLATT NR. 321.

BRUNO SCHINDLER, Die Sinologie an den deutschen Universitäten.
Vgl. Kl. Mitteilungen.

ÖSTERREICHISCHE MONATSSCHRIFT FÜR DEN ORIENT. 42. Nr. 1—6.

WILHELM GEIGER, Balutschistan.
ALFRED HILDEBRANDT, Kautilyas Lehrbuch der Politik.

Z. D. M. G. 70. Band. Heft 1/2.

ALFRED HILDEBRANDT, Zum altindischen Königsrecht.
JOHANNES HERTEL, Zur Datierung des Murdrāvākṣasa.

ZEITSCHRIFT DER GESELLSCHAFT FÜR ERDKUNDE. 1916. Nr. 2.

ALBERT HERRMANN, Der Hwang-ho. Versuch einer Monographie nach Filchners und Tafels Forschungen.

ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALWISSENSCHAFT. VII. 6/7.

ARTHUR HEBER, Familie und Clan, Stände und Regierung in der japanischen Vortaikwazeit. (Von der Vorzeit bis 645 n. Chr.)
I. Allgemeines. II. Familie und Clan. III. Clan, Stände und Regierung.

ENGLAND UND AMERIKA.

THE BUDDHIST REVIEW VIII 2. 1916.

SUNGĀNANDA, Mahāyāna Studies.
A. P. HOWELL SMITH, Buddhism and Christianity.
BHIKKHU SILĀCĀRA, Buddhism in Sikkim.
W. RHYS DAVIDS, Note on the Age of the Lalita Vistara.

JOURNAL R. A. S. April 1916.

A. F. R. HOERNLE, An Early Text of the Saddharma-puṇḍarīka.
F. W. THOMAS, Two Kharoṣṭhī Inscriptions from Taxila.

SCRIBNERS MAGAZINE, Juli 1916.

ANANDA COOMARASWAMY, Buddhist Art in India. (5 Abb.)

„It is, moreover, in these Southern primitives, fare more than in any of the Northern types that we recognize the expression of that powerfull creative impulse which reappears in the classic Chinese sculpture of the Wei and T'ang dynasties." „The direct influence of Indian Buddhist sculpture on Chinese art also dates from the Gupta period onward." „Ajanta painting is technically a development of that early Asiatic art of outline fresco which passed into European tradition through Mycenae, Greece, and Byzantium; underwent a calligraphic development in China and Persia."

FRANKREICH.

BULLETIN DE L'ECOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT. XIV. 8.

HENRI MASPERO, Rapport sommaire sur une Mission archéologique au Tchö-kiang.

JOURNAL ASIATIQUE VI. Sept.—Oct. 1915.

M. V. SEGALEN, Premier exposé des résultats archéologiques obtenus dans la Chine occidentale par la mission Gilbert de Voisin, Jean Lartigue et Victor Segalen (1914). (7 Abb.)

T'OUNG PAO Nr. 4. Octobre 1915.

W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China with the Eastern Archipelago and the coast of the Indian Ocean during the fourteenth century. Part IV.
LIONEL GILES, A census of Tun-huang.
G. MATHIEU, Le système musical chinois.
HENRI CORDIER, Mélanges géographiques et historiques. Manuscrit inédit du Père A. Gaubil S. J.

DESGL. Nr. 5. Décembre 1915.

HENRI CORDIER, Origine des Chinois. Théories étrangères.
Vgl. diese Nummer der O. Z.
W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China . . . V.
A. C. MOULE and LIONEL GILES, Christians at Chên-chiang Fu.

VARIETÉS SINOLOGIQUES. Nr. 44 u. 45.

R. P. DORÉ, Recherches sur les Superstitions en Chine.
II. Panthéon chinois. IV. Dieux. Immortels. Génies (Taoisme). V. Ministres transcendants.

BÜCHERSCHAU.

(Alle Büchersendungen direkt oder durch Vermittlung des Verlages Oesterheld & Co., Berlin W 15 an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98.)

OSTASIEN.

KUNST.

R. L. HOBSON and EDWARD S. MORSE, Chinese, Corean and Japanese potteries. Japan Society, New York 1914.

J. STRZYGOWSKI, Die bildende Kunst des Ostens. Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollsten Hauptströmungen. Werner Klinkhardt, Leipzig 1916. Mit 28 Abb. 8°. VII u. 86 S. Bibliothek des Ostens, herausgegeben v. Prof. Dr. Wilhelm Kosch, 3. Band.

ALLGEMEINES.

J. WITTE, Das Buch des Marco Polo als Quelle für die Religionsgeschichte. Huttenverlag, Berlin. 8°. 126 S. Pr. geh. M. 2.50.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

KUNST.

AJANTA FRESCOES, Reproductions in colour and monochrome after copies taken in the years 1909—11 by Lady Herringham. With Introductory Essays by Members of the India Society. Oxford University Press, 1915. 2°.

H. H. JUYNBOLL, Katalog des Ethnographischen Reichsmuseums. Band XI. Java. Zweiter Teil. Brill, Leiden 1916. 4°. XXI, 284 S. 12 Tafeln.

A.-E. LELIÈVRE et CH.-A. CLOUQUEUR, Pagode de Dakao. C. Ardin, Saigon 1914. 4°. 25 S.

RELIGION.

HERMANN BECKH, Buddhismus (Buddha u. s. Lehre). G. J. Göschen, Berlin u. Leipzig 1916. 2 Bände. 16°. 147 u. 142 S. Sammlung Göschen Nr. 174 u. 770.

LITERATUR UND SPRACHE.

WILHELM GEIGER, Pāli, Literatur und Sprache. Karl J. Trübner, Straßburg 1916. 8°. IV u. 183 S. Grundriß der Indo-Arischen Philologie u. Altertumskunde, I. Band, 7. Heft. Pr. 12,50 M.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.

KUNST.

S. C. BOSCH-REITZ, Exhibition of early Chinese pottery and sculpture 1916. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1916.

R. L. HOBSON, Chinese pottery and porcelain. Cassel Ltd., London u. New York 1915. 2 Bände. 8°. XXX u. 227 S., 326 S.

E. KNODT, Chinesische Götter. Berlin 1916. 8°. 59 S. Flugschrift d. A. E.-P. Missionsvereins.

LITERATUR, SPRACHE UND PHILOSOPHIE.

M. M. DAWSON, The Ethics of Confucius. With a Foreword by Wu Ting Fang. London and New York 1915.

BERNHARD KALGREN, Etudes sur la Phonologie chinoise. I. Norstedt & Söner, Leyden et Stockholm 1915. 8°. 388 S.

MONG DSI (Mong Ko), Aus d. Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Eugen Diederichs, Jena 1916. Religion u. Philosophie Chinas, Band 4. 8°. XIX u. 207 S. Pr. br. M. 4.50, geb. M. 5.70.

VERSCHIEDENES.

KU HUNG-MING, Der Geist des chinesischen Volkes und der Ausweg aus dem Krieg. Eugen Diederichs, Jena 1916. 8°. 182 S. Pr. M. 3.50, geb. M. 4.80.

Y. K. LEONG and L. K. TAO, Village and Town Life in China. Allen & Unwin, London 1915.

JAPAN UND KOREA.

KUNST.

ISCHISABURO NAKAMURA, Catalogue of the National Treasures of paintings and

sculptures in Japan. Daikokuya, Kyōto 1915. 8°. 167 S. With illustrations.

P. VAUTIER, Japanische Stichblätter und Schwertzieraten. Sammlung Georg Oeder, Düsseldorf. Beschreibendes Verzeichnis von P. V. Herausgegeben von Otto Kümmel. Oesterheld & Co., Verlag, Berlin. 4°. XX u. 218 S. 333 Abbildungen. Pr. geb. M. 35.—.

VERSCHIEDENES.

EMIL ENGELHARDT, Japans Weltpolitik um den Stillen Ozean. Globus, Dresden u. Leipzig 1916. 8°. 38 S. Bibliothek für Volks- und Weltwissenschaft.

H. SMIDT, Japan und der Westen. Hutten-Verlag, Berlin. Ohne Jahreszahl. 8°. 41 S. Pr. 50 Pf.

TADASU HAYASHI, Secret memoirs, edited by A. M. Poley. E. Nash, London 1915.

L. G. REDMOND HOWARD, Japan and the Japanese People. Simpkin, Marshall, London 1915. Nations of the War Series 6.

Y. TAKENOB and K. KAWAKAMI, The Japan Year Book. Complete Cyclopaedia of General Information and Statistics on Japan for the year 1915. Tenth annual Publication. The Japan Year Book Office.

KATALOGE.

MUSEEN UND SAMMLUNGEN.

CATALOGUE OF THE NATIONAL TREASURES OF PAINTINGS AND SCULPTURES IN JAPAN. By Ischisaburo Nakamura, expert of Imperial Museum. Daikokuya, Kyōto. 1915. 8°. 167 S. Mit vielen Abbildungen.

JAPANISCHE STICHBLÄTTER UND SCHWERTZIERATEN. Sammlung Georg Oeder, Düsseldorf. Beschreibendes Verzeichnis von P. Vautier. Herausgegeben von Otto Kümmel. Oesterheld & Co., Verlag, Berlin. Ohne Jahreszahl. 4°. XX u. 218 S. 333 Abb. Pr. geb. M. 35.—.

EXHIBITION OF EARLY CHINESE POTTERY AND SCULPTURE 1916. By S. C. Bosch-Reitz. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1916.

KATALOG DES ETHNOGRAPHISCHEN REICHSMUSEUMS. Band XI. Java. 2. T. von Dr. H. H. Juynboll. Brill, Leiden 1916. 4°. XXI u. 284 S. 12 Tafeln.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Dieses Heft der Ostasiatischen Zeitschrift sei Prof. Dr. A. CONRADY, Leipzig, zu seinem fünfundzwanzigjährigen Dozentenjubiläum dargebracht.

MUSEEN, AUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN UND KUNSTDENKMÄLER.

Das BERLINER MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE zeigt u. a. folgende NEUERWERBUNGEN an: Indien: 371 große Photographien der Fresken usw. von Ajanta. China: Zwei Porzellanteller, 46 cm, blau-weiß, dat. Kanghsi; zwei Porzellantassen aus kaiserlichem Besitz, bez. Hung-tschi. Japan: Musikinstrumente und zwei Paukrüstungen. —

Der KÖLNER VEREIN ZUR FÖRDERUNG DES MUSEUMS FÜR OSTASIATISCHE KUNST hielt im April seine jährliche Hauptversammlung ab. Frau Direktor Prof. Fischer erstattete den Jahresbericht. Die Inventarisierung der Museumsbestände schritt weiter fort. Das reiche Abbildungsmaterial wurde systematisch geordnet, ebenso die umfangreiche Bibliothek, die dem Publikum zugänglich gemacht werden soll. Dem Museum fielen aus dem Vermächtnis der Frau Emmy Schnitzler eine Anzahl von Kunstgegenständen zu. Die Einnahmen betrugen 23 000 M. —

Im März fand im MUSEUM OF FINE ARTS ZU BOSTON eine kleine Ausstellung von 15 neu erworbenen chinesischen Gemälden statt. Folgende Künstler waren vertreten: Ma Yüan (Sungzeit), Wu Chên und Yao Yen-ch'ing aus der Yüanzeit, Wu Wei, Chu Tuan, Shên Chou und Ch'iu Ying aus der Mingzeit. —

Das neue Gebäude des CLEVELAND MUSEUM OF ART wurde am 6. Juni eingeweiht. Die Februar-Nummer des Bulletin bringt eine Beschreibung und Abbildungen der neuen Räumlichkeiten. Zwei große Säle sind der chinesischen und japanischen Kunst gewidmet. —

Bei LAI-YÜAN & CO. in NEW YORK war eine Rakan-Skulptur ausgestellt, die zu der Reihe ähnlicher buntglasierter Tonfiguren gehört, von denen zwei bei der Ausstellung der Sammlung Perzyński im Berliner Kunstgewerbemuseum gezeigt wurden. (Vgl. O. Z. II, S. 457 ff.) Sie stammen aus einer Höhle bei I-chou (Paotingfu) und sind in die T'ang- oder Sungzeit anzusetzen. —

Im China-Archiv (I, 7—9), dem Organ des Deutsch-Chinesischen Verbandes, äußert sich Dr. HERBERT MUELLER in einem längeren Aufsatz über „DENKMALSCHUTZ UND DENKMALPFLEGE IN CHINA". „Denkmalschutz" und „Denkmalpflege" sind für China mehr Forderung als Wirklichkeit. Was von beiden besteht, ist dem Umfang nach gering und in der Wirkung unzulänglich. Seitens der Zentralregierung in Peking geschah bis in die neueste Zeit hinein nichts, um die unschätzbaren Denkmäler einer großen Vergangenheit vor Zerstörung zu schützen und der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. Alle darauf gerichteten Bestrebungen gingen von anderer Seite aus: von einzelnen einsichtigen Provinzialbeamten, von chinesischen und europäischen Liebhabern des chinesischen Altertums, von der Presse." „Es war notwendig, auf die archäologischen Interessen und Bestrebungen, die in China selbst heimisch sind, in solcher Ausführlichkeit einzugehen; sie sind bisher wenig beachtet worden und insbesondere auch bei den Vorschlägen so wohlmeinender Kreise wie der in der China Monuments Society zusammengefaßten völlig unberücksichtigt geblieben. Daher war dieser auch kein Erfolg beschieden. Schon Mêng-tse (Mencius) sagte: „Es ist ein übel Ding an dem Menschen, daß sie es lieben, anderer Menschen Lehrer zu spielen" (Mêng-tse IV, 123). So war auch von vornherein nur wenig von der American School of Archaeology in China zu erwarten, die Anfang 1913 unter Mitwirkung von Frederick Mc Cormick mit nicht geringem Geräusch in Washington ins Leben trat und von der weiter nichts mehr gehört wurde, als daß Langdon Warner vom Boston Museum of Fine Arts in ihrem Auftrag nach China gehen sollte. Gleich ruhmlos

verschied die im November desselben Jahres auf Anregung des englischen Assyriologen Sayce in Peking gegründete China Historical Research Society, die sich von der amerikanischen Gesellschaft immerhin zu ihrem Vorteil dadurch unterschied, daß zu ihren Mitgliedern auch Chinesen gehörten, darunter ein so kompetenter Mann wie Dr. Yen Fu, ehemals Rektor der Reichsuniversität in Peking. Außer dem Bericht von der Gründungsversammlung hat man aber auch von dieser Gesellschaft nichts mehr vernommen.

Träger der Gedanken des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege in China müssen und können nur chinesische Kreise werden; das allein verbürgt Wirksamkeit und Bestand. Daß solche, die dazu geeignet sind, gefunden werden können, glaube ich gezeigt zu haben. Sie sind in erster Linie berufen. Ausländer können dabei lediglich vermöge ihrer Kenntnis der Technik des Denkmalschutzes und der Museumstechnik beratend und mithelfend tätig sein. Was zu tun ist, haben Männer wie Tuan Fang, Sun pau-tschi und andere durchaus richtig erkannt. Wie es zu tun ist, glaube ich mit Wiederholung dessen sagen zu können, was ich am 5. Juli 1913 in den „Peking Daily News" schrieb und in demselben Jahr in einem Memorandum für die K'ung-tschiau-hui (eine von Tsch'en huan-tschang in Schanghai gegründete konfuzianische Gesellschaft) näher ausführte: 1. Es ist eine Kommission zur umfassenden archäologischen Aufnahme des Landes einzusetzen, an deren Spitze etwa Sun-pau-tschi stehen und die sich der Dienste eines erfahrenen ausländischen Fachmannes bedienen sollte; 2. es sind Heimatsmuseen, und zwar zunächst unter Heranziehung der Ortsgruppen der K'ung-tschiau-hui in den Konfuziustempeln der Provinzialhauptstädte einzurichten, mit dem Ziel, diese Organisation allmählich auch auf die Fu- und Hsien-Städte auszudehnen, und 3. ist die Ausfuhr von Altertümern von der von Fall zu Fall einzuholenden Erlaubnis der archäologischen Landeskommission abhängig zu machen. Die nach dem Wert der auszuführenden Gegenstände abzustufenden Gebühren für die Erteilung der Ausfuhrerlaubnis dürften die Kosten des ganzen archäologischen Dienstes decken.

Wenn man von irgendeinem Volk erwarten sollte, daß es sich einen wirksamen Schutz seiner Denkmäler schaffe und sie pietätvoll pflege, so ist es das chinesische, dessen großer „Meister ungezählter Generationen", Konfuzius, sich selber mit keinem Wort besser zu charakterisieren wußte, als mit diesem:

„Ein Überlieferer des Alten und kein Schöpfer,
Fest im Glauben an die Alten und in der Liebe
für sie!" (Sun-yü, III, I.)

Vgl. zu diesem Thema auch O. Z. I, S. 498; II, S. 350, 381; III, S. 93 ff., 103 ff., 126, 390. —

Die „Monatshefte für Kunstwissenschaft" (VIII, 15/16) berichten von einem unglaublichen Fall SINNLOSER PRÜDERIE, der sich in CHICAGO ereignete. Ein Zollbeamter drohte eine ganze Kiste mit ostasiatischen Kunstgegenständen zu vernichten, wenn nicht ein japanisches Makimono und ein chinesisches Album daraus entfernt und verbrannt würde, weil diese Werke „unanständig" seien. Vergebens erklärte Berthold Laufer vom Fieldmuseum, daß es sich um Meisterwerke aus dem 17. Jahrhundert handle; vergebens erklärte sich der Besitzer bereit, die Werke dem Museum zu schenken, vergeblich versprach das Museum, sie in den geheimsten Archiven aufzubewahren, vergebens wandte man sich nach Washington — die beiden Stücke wurden verbrannt. —

VEREINE UND VORTRÄGE.

In der Oktobersitzung der BERLINER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT hielt Dr. CURT GLASER einen Vortrag „ZUR GESCHICHTE DER SEIDENWEBEREI IN OSTASIEN", in dem er eine Darstellung der Hauptmotive der Stoffmusterung in China und Japan gab. (Vgl. den Aufsatz in diesem Heft der O. Z.). —

In der DEUTSCH-ASIATISCHEN GESELLSCHAFT sprach am 20. Oktober Wirkl. Geh. Rat RASCHDAU über „Die politische Gesamtlage Asiens" und Reinhardt KAUNDINYA über „Die Entwicklung Indiens und die deutschen Interessen an seiner Zukunft." —

Der DEUTSCH-CHINESISCHE VERBAND veranstaltet in Verbindung mit dem Seminar für orientalische Sprachen in Berlin einen EINFÜHRUNGSKURSUS IN DIE NORDCHINESISCHE UMGANGSSPRACHE, der am 16. Oktober beginnen sollte. —

Am 22. Juni 1916 fand die feierliche Eröffnung einer SCHULE FÜR ORIENTALISCHE STUDIEN IN LONDON statt. Ihr Etat beträgt 14 000 £. Das Institut, das sich zum Mittelpunkt aller orientalischen Studien nicht nur in

England, sondern auswachsen soll, ist nach dem Vorbild des Berliner Seminars für orientalische Sprachen organisiert. —

PERSONALIEN.

Prof. Dr. A. CONRADY, Leipzig, wurde anläßlich seines fünfundzwanzigjährigen Dozentenjubiläums zum Mitglied der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft ernannt. —

SVEN v. HEDIN wurde zum korrespondierenden Mitglied im Ausland der Kaiserl. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN in Wien gewählt. —

NEUERSCHEINUNGEN.

Der Vortrag über „DIE HUNNEN DER VORCHRISTLICHEN ZEIT," den Prof. de Groot in der Berliner Akademie der Wissenschaften hielt (vgl. O. Z. IV, S. 227), wird nicht in den Mitteilungen der Akademie veröffentlicht werden. Dagegen wird die Akademie eine Übersetzung und Bearbeitung aller chinesischen Quellen bis zum Jahre 12 n. Chr., die sich auf die Hiung-nu, auf Turkestan und die Dsungarei beziehen, aus der Feder von de Groot in etwa drei Bänden herausgeben. —

Die preußische AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN bewilligte Dr. KARL DÖHRING 5000 M. zur Drucklegung seines Werkes „Siamesische Tempelanlagen". —

Von Hofrat Prof. Dr. J. STRZYGOWSKI wird demnächst ein neues Werk „Altai-Iran und Völkerwanderung" bei Hinrichs in Leipzig erscheinen. —

VERSTEIGERUNGEN.

Die Sammlung des GRAFEN DATE MUNEMOTO, eine reiche, aber durchaus nicht eine der besten japanischen Sammlungen, kam in Tōkyō zur Versteigerung: TÖPFEREIEN: Karamono Bunkyō Chaire „Temmonkyū" 56 000 Yen; Seto mit Kakitsuke 12 100 Yen; Ko Seto 16 000 Yen, Shunkyō, aus dem Besitz von Kanō Tanyū, 10 000 Yen; Chawan, Ido 6280 Yen; Chawan Kyō Temmoku 7880 Yen; Kōgō, Sometsuke 21 000 Yen; Kōro, Seiji (Tōfukuji-Typ) 51 000 Yen. LACKE: Suishu Kōgō mit Botanblüte, rot und grün, 3700 Yen; runde Platte mit Vögeln und Blumen 6000 Yen, mit Drachen 8000 Yen. MAKIË: Kōrodai mit Perlmuttereinlagen 5680 Yen. Suzuribako mit großer silberner Sonne 36 000 Yen; Tebako mit Fächern 16 000 Yen; Kōbako mit drei Hakkei 26 000 Yen. BRONZE: Hängevase (aus dem Besitze des Nobunaga) 33 500 Yen; Standvase 9000 Yen. BILDER: Mokkei (Mu-hsi), Rakan oder Sennin, nähend 55 000 Yen; Indra, Kanzan und Jittoku 13 000 Yen; Chō Densu, Dharma 3510 Yen; Oguri Sōtan, Steilküste, 6500 Yen; Keishoki, Sperlinge, 1959 Yen; Masanobu, Lotusteich 28 800 Yen; Wasserfall 8200 Yen; Motonobu, Landschaft (Breitformat) 30 000 Yen; Tanyū, Affen 4000 Yen; Tsunenobu, Triptychon 10 300 Yen; Shōkwadō, Hotei 1700 Yen; Album von Tsunenobu 20 000 Yen; Album von Mitsuoki 3800 Yen; Makimono von Mokuan 7359 Yen; Dichteralbum von Tanyū 7089 Yen. HANDSCHRIFTEN: Ono no Tōfū 4390 Yen; Masayuki 22 000 Yen; Saigyō 5680 Yen; Sadaiji 6500 Yen. Zum Verständnis der enormen Preise sei auf Kümmels Bemerkungen O. Z. I, S. 264 f., verwiesen. —

Bei der VERSTEIGERUNG BECKERATH (23.—26. Mai) kamen auch einige chinesische und japanische Gegenstände zum Verkauf: Flaschenvase, 18. Jahrh., 34 cm, 650 M.; achtkantige Deckelvase, 17. Jahrh., 51 cm, 800 M.; bauchige Vase, 17. Jahrh., 41 cm, 490 M.; Eiförmige Vase, 17. Jahrh., 30, 5 cm, 1000 M.; Vase, Kang-hsi, 40 cm, 1000 M.; Flötenvase, 17.—18. Jahrh., 43 cm 1450 M., Flaschenvase 17. Jahrh., 45,5 cm, 1000 M.; Flaschenvase, Wan-li, 52 cm, 830 M.; Schüssel, Famille-verte, 17. Jahrh., 28 cm, 345 M.; Seladon-Vase, 17. Jahrh., 25 cm, 220 M.; Flasche, blau-weiß, China für Persien, 17.—18. Jahrh., 32 cm, 625 M. —

NEW YORK, AMERICAN ART ASSOCIATION SAMMLUNG J. B. ANDREWS (26. Januar): Vase, Periode Kang-hsi, 770 Dollar; kürbisförmige Vase, Periode Wan-li, früher im Besitz des deutschen Botschafters Speck v. Sternburg, 240 Dollar; Drachengefäß aus der Mingzeit, 260 Dollar; Ingwertopf, Periode Kang-hsi, 280 Dollar.

YAMANAKA & CO (8.—9. Februar): Dreifüßiges Weihrauchgefäß, Fei-t'sui, grünes und graues Jade, 4100 Dollar; Löwen, Cloisonné, 3800 Dollar; Vase, Fei-t'sui-Jade, 2400 Dollar; Weihrauchgefäß, weißes Jade, 1570 Dollar; Phönixvase, Jade, 1000 Dollar; zwei Vasen, Bergkristall, 2100 und 1090 Dollar; Schale, Aubergine, 775 Dollar; Pfirsichbaum, Jade und Amethyst, 510 Dollar; Magnolien in Schale aus Lapislazuli, 1400 Dollar; Vogelbauer aus Schildpatt 850 Dollar, aus Elfenbein 500 Dollar; Bud-

dhafigur, Alabaster, 1100 Dollar; Holzfigur, Shōtoku Taishi als Kind, Fujiwarazeit, 340 Dollar; Kwan-yin, Stein, T'angzeit, 460 Dollar; Weiser auf Tiger, korean. Gemälde, 34 Zoll hoch, 600 Dollar; Nehanzō, 15. Jahrh., 300 Dollar; Byōbu mit weißen Reihern, Kōrin-Schule, 390 Dollar; sechsflügliger Byōbu von Tosa Munesada, 1550 Dollar. Gesamtergebnis 96696 Dollar. — NEW YORK, ANDERSON GALLERIES

SAMMLUNG FREDERIK MOORE AND JOHN KIMBERLEY MUMFORD (2.-4. März): Chines. Teppich, Mingzeit, 10,7 × 5,4 Fuß, 425 Dollar; Zeremonial-Teppich, rosa, Periode Kien Lung, 13,7 × 13,7 Fuß, 500 Dollar; Kwan-yin, Bronze, 2,6 Fuß hoch, T'angzeit zugeschr., 500 Dollar; Teppich, korallenrot, 11 × 6,11 Fuß, 550 Dollar; Teppich, gelb und rot, 10,10 × 8,8, 700 Dollar.

SAMMLUNG SATŌ, KYŌTO (6.—10. März): Japanische Holzschnitte: EISHI, Triptychon, 160 und 80 Dollar; UTAMARO, rechtes Blatt des Triptychon, Abendaussicht bei Ryōgoku 32½ Dollar; HOKUSAI, Blatt aus der Fuji-Serie, 34 Dollar; UTAMARO, das Buch Fugenzō, erste Ausgabe, 1790, 32½ Dollar. — NEW YORK, AMERICAN ART GALLERIES

SAMMLUNG ELISABETH C. BLANCHARD (5.—6. April): Japanische Buntdrucke: HARUNOBU, Mädchen, 390 Dollar: KŌRYŪSAI, Mädchen, 110 Dollar; zwei Geisha 105 Dollar; KIYONAGA, Teehausmädchen, 135 Dollar; SHUNCHŌ, Dame mit Sohn und Dienerschaft, 165 Dollar; EISHI, Mädchen, 110 Dollar; MASANOBU, Sumidagewa Hakkei, 100 Dollar. TOYOKUNI, Koromo Uchi Tamagawa, 370 Dollar; Sieben Weisen des Bambushaines, 330 Dollar; TOYOHIRO, Imari Matsuri, 105 Dollar; HOKUSAI, Abe no Nakamaro, 220 Dollar; Ariwara no Narihira 125 Dollar; Ushibori, 100 Dollar; Totomi Sanchu, 80 Dollar. HIROSHIGE, Okabe, 55 Dollar; Mondschein in der Kanazawabucht, 125 Dollar; Fuikawa, 150 Dollar; Kujaku to Botan, 90 Dollar. Gesamtergebnis der 585 Nummern: 15857 Dollar.

SAMMLUNG DR. JOHN C. FERGUSON (7. April): Weinkühler, Bronze, 425 Dollar; Weinkrug, Bronze, Handyn. 420 Dollar; Seladon-Schüssel, Yüandyn., 380 Dollar; Gemälde, 5 Reiher, 290 Dollar.

SAMMLUNG EDWARD WASSERMANN (14.—15. April): Krug, weißes Jade, 430 Dollar; Paar japan. Elfenbeinvasen, 14½ Zoll hoch, 580 Dollar; Paar Ingwerschalen, Kanghsi, 1950 Dollar; Drei melonenförmige Schüsseln, Yung Chêng, 1020 Dollar; Becher, Sangde-boeuf, Lang-yao, 7¼ Zoll hoch, 1000 Dollar; Becher, Sang-de-boeuf, 8½ Zoll, 2600 Dollar; Flasche, Sang-de-boeuf, 9½ Zoll, 1550 Dollar; Vase, Lang-yao, 2100 Dollar; Vase, Sang-de-boeuf, Lang-yao, eiförmig mit Metallring, 5000 Dollar; Paar Phönixe, 12 Zoll, Emaille, Yung Chêng, 2050 Dollar; Paar Papageien, 14 Zoll, Kien-lung, 2400 Dollar. Gesamtergebnis der 465 Nummern: 88550 Dollar.

VERSCHIEDENES.

Dr. BRUNO SCHINDLER weist im „Leipziger Tageblatt" (Nr. 321) mit Recht auf die geringe Beachtung hin, die die SINOLOGIE AN DEUTSCHEN UNIVERSITÄTEN findet. Er schreibt u. a.: „Allerdings hat die Sinologie, mit Franke zu reden, „weder wie die Sanskrit-Philologie indogermanische Familienbeziehungen", noch kann sie wie die Semitistik eine Unterstützung von theologischer Seite erwarten. Ihr Unglück ist ja leider, daß sie nicht erst ausgegraben werden muß — obgleich auch hier von Ausgrabungen noch vieles zu erwarten wäre —, sondern seit dem grauen Altertum lebend geblieben ist. Bei den Franzosen und Engländern, ja selbst bei den Russen erfreute sie sich trotz ihres anfänglichen Dilettantismus großer Förderung. Speziell Frankreichs Universitäten haben es als eine Ehrensache betrachtet, ihr Augenmerk auf das Studium des Chinesischen zu richten, ja vakant gewordene Lehrstühle der Semitistik sind der Sinologie zugefallen. In Frankreich konnte darum 1909 nicht ganz ohne Berechtigung das stolze Wort fallen: ‚Die Sinologie ist im Begriffe, eine französische Wissenschaft zu werden". In China wurde mir einmal von Wu Ting-fang, der damals eine große politische Rolle spielte, vorgehalten: „Sehen Sie denn nicht, welch gewaltige Anstrengungen Amerika macht, und welche Verdienste es um China hat, wie es sich wissenschaftlich um unsere Geschichte, Archäologie und Kunst bemüht?" Aufrichtig mußte ich ihm antworten: „Jawohl, Sie haben recht, wer sind die beiden Männer, die in Amerika ernstlich als Sinologen in Betracht kommen, Friedrich Hirth und Berthold Laufer, leider keine Amerikaner, sondern Deutsche, denen nur deutsche Universitäten das wissenschaftliche Fortkommen in Deutschland nicht ermöglichen." Der Krieg hat uns so manche Um-

wälzungen gebracht, möge er auch hier Wandel schaffen. Denn schließlich ist die Sinologie nach dem Kriege, das sieht wohl heute ein Blinder, eine Wissenschaft von eminent praktischer Bedeutung." Wir können Schindlers Ausführungen nur beipflichten. Wenn er unter Sinologie vor allem das Studium der chinesischen Sprache versteht, so sei noch betont, daß es um die ostasiatische Kunstgeschichte an den deutschen Universitäten noch schlimmer steht, als um die chinesische Philologie. Der ostasiatische Kunstkreis in weitestem Sinne, der einzige also in der Welt, den eine noch lebende nicht unterbrochene Traditionen mit dem grauesten Altertum verbindet, findet kaum eine Stätte in Deutschland, wo er ernstlich und dauernd Gegenstand der Forschung ist. —

Über das CHINESISCHE SCHÖNHEITS-IDEAL macht der Vertreter des „Manchester Guardian" in China einige interessante, wenn auch übertreibende und oberflächliche Bemerkungen:

„Für das Empfinden des Europäers ist der Tatar das genaue Gegenteil von menschlicher Schönheit, und in der Zeit des Hunneneinbruchs wurde er in der Kunst geradezu das Modell für einen neuen Typ von Dämonen und Fabelwesen. Sein Gesicht mit den Schlitzaugen, der plattgedrückten Nase, dem großen Mund und breiten Backenknochen, erschien dem damaligen Europa so menschenunähnlich, daß man fest glaubte, es mit einem hundeköpfigen Wesen zu tun zu haben. Und doch hielten sich dieselben Hunnen und Mongolen unbedingt für hübsch und fanden die kaukasischen Völker mißgestaltet und widerwärtig. An dieser Ansicht hat die Zeit nicht viel geändert, und mit den gleichen Augen sehen uns noch heute die Chinesen an. Der Anblick des hübschesten Europäers, selbst der schönsten Frau, ist für den ästhetisch feinempfindenden Chinesen eine Qual, und wenn er sich einmal offen über diesen Punkt ausspricht, hört man die erstaunlichsten Ansichten über unsere so sorgfältig gepflegte Schönheit. Der Reisende, der in eine von Fremden wenig besuchte Stadt kommt und die starke Abneigung der Bevölkerung unwillkürlich empfindet, wird starr vor Staunen sein, wenn ein höflicher Chinese die Einwohnerschaft damit entschuldigt, daß sie ein unwissendes Pack sei und nicht tiefer als die Oberfläche zu sehen vermöge, daß sie daher die geistigen Gaben und die Herzensgüte des Fremden nicht zu würdigen wüßte und eben nur empfände, er sei von einer „widerwärtigen Häßlichkeit" und habe einen entschieden üblen Geruch an sich. Wenn diese Auslassungen auch nicht geeignet sind, die Eitelkeit des Europäers zu heben, so versöhnt doch andererseits das gute Gemüt der himmlischen Söhne, deren Herzen von Mitleid für uns schwellen und die die Güte einer Vorsehung in Frage stellen, die arme Sterbliche mit solcher Scheußlichkeit schlagen konnte.

In China ist das erste Erfordernis weiblicher Schönheit die gerade Linie. Vorsprünge und runde Formen gelten als grotesk und anstößig. Da der gewöhnliche Chinese im Verhältnis zu seiner Größe viel kleinere Hände und Füße hat als der Europäer, so erscheinen ihm dessen Gliedmaßen riesenhaft und linkisch. Infolge der Sitte, die Füße der Frauen durch Einschnüren verkümmern zu lassen, stolpern sie mit durchgedrückten Knien und trippelnden Schrittchen wie auf Stelzen einher, und der weite, ausgreifende Gang des Europäers erregt immer wieder die Heiterkeit des Chinesen, weil er so entsetzlich plump ist, wie er sagt. Helle Augen und Haare erschrecken ihn, gerade Brauen füllen ihn mit Entsetzen, und eine große Nase erscheint ihm geradezu teuflisch. Nur ein runder Kopf ist schön, ein längliches und schmales Gesicht dagegen der Inbegriff von Häßlichkeit. Von einem Fremden, der mit schwarzem Haar und zierlichen Gesichtszügen gesegnet ist, kann man bisweilen hören, daß er nicht ‚ganz so scheußlich ist', und daß er fast erträglich wäre, wenn seine Augen nur ein bißchen anders ständen. Ebenso wie die Europäer mit ihren breitgeschnittenen Gesichtern und hellen Haaren fürchten und verabscheuen sie die asiatischen Völkerschaften, deren Züge vom chinesischen Typus abweichen. Den ‚Seeteufeln', wie die Europäer genannt werden, reihen sie die Tibetaner und Turkestaner als ‚schwarze Teufel' würdig zur Seite. Sie erscheinen ihnen kaum weniger scheußlich als die Europäer, welche Abneigung uns allenfalls verständlich wäre, da die Tibetaner für große, dicke Nasen und abstehende Ohren schwärmen und die Turkestaner das Schönheitsideal in strotzenden Formen, zusammengewachsenen Augenbrauen und Vollmondgesichtern erblicken.

Obgleich die Chinesen selbst im Gesicht fast haarlos sind, haben sie eine ausgesprochene

Vorliebe für lange Bärte, die sich aus der Barttracht der Vorfahren erklären läßt. So werden einem Fremden, der einen üppigen schwarzen Bart trägt, manche anderen Schönheitsfehler nachgesehen und selbst römisch-katholische Priester pflegen mit Rücksicht darauf ihr Barthaar.

Seltsam, wie es scheinen mag, lehrt doch die Erfahrung, daß China alles in seinem Sinne wandelt, was unter seinen Einfluß gerät, und so kommt auch der Europäer, der unter Asiaten längere Zeit als einziger Vertreter seiner Rasse gelebt hat, unbewußt dahin, den Standpunkt der Eingeborenen zu teilen. Sieht er wieder einmal das Gesicht eines Europäers, so fühlt er sich, zu seinem eigenen Erstaunen, abgestoßen und ästhetisch verletzt. Er entdeckt, daß er mit chinesischen Augen sieht. Und selbst bei seiner Rückkehr in die Heimat kommen ihm die Frauen noch lange schlecht gebaut und linkisch wie Kühe, jedenfalls aber gänzlich reizlos vor. Dieser Wechsel beweist am besten, daß uns alles das, woran wir gewöhnt sind, als das Normale und Schöne erscheint und das, was die Menschen als Schönheitsideal erkennen, immer nur die starkbetonten Merkmale der jeweiligen Rasse sind." —

Augenblicklich läuft durch die Presse wieder einmal eine Notiz, nach der die japanische Regierung beabsichtige, an Stelle des CHINESISCHEN WORTSCHRIFTSYSTEMS in Japan die LATEINSCHRIFT einzuführen. Dazu äußern sich Dr. E. u. Sch. folgendermaßen: ,,Wer mit den sprachlichen Verhältnissen Ostasiens einigermaßen vertraut ist — auch wir haben darauf schon wiederholt hingewiesen —, weiß ohne weiteres, daß die Nachricht in dieser Form nicht richtig sein kann. Alle Versuche, den Völkern des fernen Ostens eine Buchstabenschrift in irgendwelcher Form geben zu können, müssen aus dem einfachen Grunde scheitern, daß das Chinesische und die von ihm beeinflußten Sprachen in einer solchen eben nicht lesbar sind. Das Chinesische ist eine einsilbige und sehr lautarme Sprache, die ihren ganzen reichen Wortvorrat durch nur etwa 450 verschiedene Silben ausdrückt. Jede von diesen hat Dutzende, zuweilen Hunderte verschiedener Bedeutungen, die für das Auge nur durch eine Wortschrift unterschieden werden können, in der für jeden Begriff ein besonderes Schriftzeichen existiert. Das Japanische, dessen Sprachschatz gut zur Hälfte aus chinesischem Lehngut besteht, sieht sich der gleichen Schwierigkeit gegenüber und bedarf darum nicht minder einer Wortschrift. Davon abgesehen, bildet die chinesische Schrift, die ohne Kenntnis der Landessprachen verständlich ist, das einigende geistige Band zwischen den ostasiatischen Nationen. Seine Zerschneidung würde ihre gegenseitige Entfremdung und eine schwere Gefahr für das Geistesleben des Ostens herbeiführen. Wozu sollten sie ein Verständigungsmittel aufgeben, nach dem die europäischen Völker noch heute vergeblich suchen? Was sollte ferner aus den Schätzen der japanischen Literatur, die sich an Alter und Ausdehnung mit der einer jeden europäischen Nation messen kann, werden, wenn man sich des Mittels zu ihrem Verständnis entäußern wollte? Endlich fällt bei einem so eminent künstlerischen Volke wie den Japanern doch wohl auch die ästhetische Seite der Frage ins Gewicht; und daß die chinesische Schrift an Schönheit und Anschaulichkeit unter allen Schriftarten unerreicht dasteht, wird wohl niemand bestreiten können. Was demgegenüber den beliebten Einwand von der Schwierigkeit der chinesischen Schrift anbelangt, so pflegt man sich von dieser eine maßlos übertriebene Vorstellung zu machen. In Wirklichkeit ist die Aneignung der chinesischen Schrift kaum schwieriger als die Erlernung der deutschen oder englischen Orthographie. Auch ist dazu keineswegs die Kenntnis von 40 000 Zeichen erforderlich; vielmehr genügen drei- bis viertausend vollkommen, um jeden Text, von wissenschaftlichen Spezialwerken abgesehen, verstehen zu können. Einmal erlernt, läßt sich die chinesische Schrift aber wiederum bedeutend schneller und leichter schreiben als eine Buchstabenschrift; und selbst dem Telegraphen und der Schreibmaschine ist sie angepaßt worden. Aus all diesen Gründen kann die gemeldete Absicht der japanischen Regierung unmöglich der Wirklichkeit entsprechen. Wenn sie einen tatsächlichen Hintergrund hat, so könnte es sich höchstens darum handeln, daß neben dem alten System auch die Lateinschrift, etwa zur Schreibung der gewöhnlichen, von chinesischen Bestandteilen weniger durchsetzten japanischen Umgangssprache, in den Schulen gelehrt werden soll. Um eine Verdrängung der chinesischen Schrift durch die lateinische kann es sich jedenfalls nicht handeln." —

In den beiden nächsten Heften der O. Z.

werden u. a. voraussichtlich folgende Autoren vertreten sein: OTTO BURCHARDT (Berlin); OSCAR EMBDEN (München); E. ERKES (Leipzig); R. O. FRANKE (Königsberg); HANS HAAS (Leipzig); BRUNO SCHINDLER (Leipzig); M. W. DE VISSER (Leiden); E. A. VORETZSCH (Siam); M. WINTERNITZ (Prag).

ABGESCHLOSSEN: 31. X. 1916.

Fünfter Band.
für Inhalt und Register siehe Band VI.

ÜBER ALTBUDDHISTISCHE KUNST IN SIAM.

Von E. A. VORETZSCH.*)

I.

In den vergangenen Jahrzehnten sind aus dem Lande der Lotusblumen vereinzelt buddhistische Bronzefiguren aufgetaucht, meistens Köpfe von Buddhastatuen oder Bruchstücke von Armen und Füßen, deren klassische Schönheit auf eine Höhe der Kunst deutet, wie wir sie aus Asien nur aus der Blütezeit der indischen und chinesischen Skulptur kennen. Mit den Produkten gewerbsmäßiger Geschäftigkeit, die in Siam in den letzten Jahrhunderten das künstlerische Bedürfnis der Frommen und Kunstempfindenden befriedigt haben, haben diese Arbeiten, Werke wirklicher Künstler, nicht das Geringste gemein.

Um festzustellen, wer die Schöpfer jener hohen Kunst gewesen sind, müssen wir uns kurz die älteste Geschichte des Landes vergegenwärtigen; sie wird uns zu verwandten Völkern und verwandter Kunst in anderen Ländern führen, und in diesen werden wir die Lehrmeister und Vorbilder der altsiamesischen Kunst erkennen. Wir brauchen nicht so weit zurückzugehen, wie manche es tun[1], welche die Wiege der Menschheit in einem dem heutigen Siam benachbarten tropischen Kontinent, der Java, Borneo, Sumatra und die malaiische Halbinsel umfaßte, suchen: daß Siam schon in vorchristlichen Zeiten bewohnt gewesen ist, ist wohl

*) Dieser Aufsatz ist das Ergebnis einer Studienreise durch Siam zum Zwecke von Forschungen nach dem Ursprunge und der Entwicklung der siamesischen altbuddhistischen Kunst in Bronze und Stein.

Bei der Neuheit des Stoffes, bei der Geringfügigkeit des vorliegenden Materials sowie dem Fehlen von fast jeglicher Art von Urkunden hat das nicht ohne Mühe gefundene Resultat nur bescheiden und lückenhaft sein können. Alle Fehler einer Erstlingsarbeit haften ihm an. Immerhin schien das, was gewonnen wurde, der Veröffentlichung wert, wenn es auch nur als eine Anregung zu späteren Forschungen gelten will.

Denen, die meine Zwecke freundlich und bereitwillig unterstützt haben, Seiner Königlichen Hoheit Prinzen Damrong, dem feinsinnigen Förderer der altsiamesischen Kunst- und Kulturgeschichte, seinem Sohne Mom Chao Song Vudh, den Herren des Königlich Siamesischen Ministeriums des Innern, Herrn Dr. phil. Oscar Frankfurter, dem Chef der Königlich Siamesischen Nationalbibliothek in Bangkok, sowie den Herren Gouverneuren von Ayuthia, Savankolok, Sukothai und Pitsanulok Phya Boran Rajadhanindr, Pra Kasetr, Phya Ram Rat Phakdi, Pra Chaisirindr und den Herren ihrer Regierung, die mir behilflich waren, dem Herrn Bürgermeister von Nakhon Patom, Luang Chadiyarat Thamrong sowie den Herren, die mich auf meinen Reisen begleiteten, Phra Thepaton Phathana und Pan Vichianchakra an dieser Stelle meinen angelegentlichsten Dank zu sagen, möchte ich nicht verfehlen. E. A. V.

[1] Keane, Man, Past and Present, Kap. 1, zit. bei P. A. Thompson, Lotus Land, London 1906, p. 6.

zweifellos; aus Funden von Werkzeugen und Waffen aus geglättetem Stein hat man auf eine neolithische Periode des Volkes geschlossen[1].

In einigen auch heute noch wilden oder vielleicht wieder verwilderten Stämmen Hinterindiens hat man die Ureinwohner des Landes erkennen wollen, aber die Anhaltspunkte dafür sind zu unsicher und die Typen, negritische sowohl wie kaukasische, zu verschieden, als daß man darauf sichere Schlüsse bauen könnte. Als erste Eindringlinge in Hinterindien nimmt man ein mongolisches Volk an, das sich von dem zentralasiatischen Hochplateau nach Hinterindien ergoß und schließlich, von anderen Horden gedrängt, bis an den Indischen und den Stillen Ozean sich dehnte. Man hat jener Rasse den Namen Proto-Malaien gegeben. Wir sollten, so will es uns scheinen, mit der Annahme von Völkern, die sich, wenn man die Geschichte Asiens verfolgt, angeblich in geradezu unerschöpflicher Menge und Folge seit Urzeiten aus Innerasien nach der Peripherie des Erdteils ergossen haben, höchst vorsichtig sein. Sicherlich haben solche Wanderungen auch noch in geschichtlichen Zeiten stattgefunden; mit ihnen aber jedes vorgeschichtliche Vorkommen von Rassen mongolischen Einschlags erklären zu wollen, verbietet schon die verhältnismäßige Unfruchtbarkeit und die schwache Bevölkerung der fraglichen Quellgebiete.

Was den südlichen Teil Siams anlangt, so finden wir den ersten einigermaßen sicheren Anhalt um 600 v. Chr. in dem Reiche der Champas, das sich vom heutigen Siam bis nach Tonking erstreckte und das heutige Annam einschloß. Man hat darin den goldenen Chersones der Griechen suchen zu sollen geglaubt. Wie dem auch sein mag: jedenfalls bestanden wenigstens Beziehungen der Champas zu Indien. Das indische Element im Volke war allmählich so stark geworden, daß das Land im dritten Jahrhundert v. Chr. ein Vorpostentum des Brahmanentums geworden war[2]. Schon zu jener Zeit hatte dieses die Urreligion des Landes, den Schlangenkult, zum großen Teile verdrängt. Das, was sich in jenem Dunkel der Vorzeit mit dem Mittelpunkte am unteren Laufe des Mekong im heutigen Französisch-Indochina konzentrierte, war ein Gemisch aus der ursprünglichen, angeblich kaukasischen Urbevölkerung, den Kuis und Proto-Malaien, indischen, wahrscheinlich drawidischen Einwanderern, den Khmer oder Kambodiern, den Kambujas, den breitknochigen, brachykephalen Söhnen des Kambu, eines Gesetzgebers und Volkshirten wie Manu und Moses, Menes und Minos.

Nach Rückwanderung dieses Volkes, wie die einen annehmen, nach einer neuen Einwanderung vom Norden her nach Ansicht der anderen, bauten die Khmer im Norden des großen Sees, des Tale Sap, um die Zeit von 700—950 n. Chr. die Hauptstadt des Landes, Angkor Tom. Immer aber bis zum 13. Jahrh. n. Chr. blieben

[1] Diese Waffen haben nichts mit den in dem benachbarten China gefundenen Waffen aus Nephrit zu tun, die in der Chou- und der Han-Dynastie (1122 v. Chr. bis 220 n. Chr.) als Zeremonialäxte eine große Rolle spielten. Chinesischer Einfluß und chinesische Kultur erstreckten sich in jener Zeit augenscheinlich noch nicht bis nach Siam.

[2] Thompsen, a. a. O., p. 9.

sie die Herren des ursprünglichen Königreiches und so auch fast des ganzen heutigen südöstlichen Teils von Siam. Diesen Khmer-Einfluß muß man sich vor Augen halten, wenn man die Entwicklung der siamesischen Kunst zu verfolgen versucht.

Dunkler in seinen Anfängen als die Einwirkung Indiens auf die Kunst im Süden Siams und für die siamesische Kunst als solche doch wichtiger ist das Einströmen indischer Kunst auf dem Landwege in das heutige nördliche Siam. Dort finden wir seit vorgeschichtlichen Zeiten das Volk der Thai Shan, der „freien Shan", die Ahnen der heutigen Siamesen, ansässig. Sie sind, mongolischen Stammes oder den Mongolen verwandt, in vorgeschichtlicher Zeit von dem Kienlung-Gebirge nach Süden gewandert, wo sie sich mit den kaukasischen Kakhyens und zum geringeren Teil auch mit den Mon-Khmer-Völkern vermischten. Wie von einem unsichtbaren Zuge zur See geleitet ziehen sie immer weiter gen Süden.

Als den ersten Niederlassungen begegnen wir angeblich um 300 v. Chr. denen eines brahmanischen Fürsten aus der Kashtriya-Kaste in dem Fürstentum Sukhodaya[1]; aus dessen Fürstentum geht etwa 200 Jahre später nach der Gründung der neuen Hauptstadt Savankolok, auch Sajanalaya genannt, das Königreich Sukothai-Savankolok hervor. Dies Reich wächst sich zum führenden Staate aus, zu dem andere Fürstentümer Siams in ein mehr oder weniger loses Vasallenverhältnis treten, wie beispielsweise ein bis auf das Ende des 6. Jahrh. n. Chr. zurückgeführtes Laos-Fürstentum in Lamphun und andere Fürstentümer in Chien Sen und Wieng Chan, südlich vom Laosgebiete im Menamtale das von Lopburi, westlich vom heutigen Bangkok das von Sri Vijaya, Samarattha oder Suphan genannt, mit dem heutigen Prapatom oder Nakhon Patom und schließlich auf der malaiischen Halbinsel das von Ligor, das heutige Nakhon Sri Dharmaraj.

Über die südlichen dieser Fürstentümer, die nicht ohne starke indische, von der westlichen Seite der malaiischen Halbinsel empfangene Einschläge geblieben waren, nahm häufig gleichzeitig oder abwechselnd das Königreich Kambodscha die Rechte der Oberhoheit in Anspruch, aus welchem Grunde denn auch das Reich Sukothai-Savankolok sich mit jenem wiederholt in Fehde befand. Sukothai-Savankolok muß ein starkes, glänzendes Reich gewesen sein, das die fast anderthalb Jahrtausende seines Bestehens auch auf dem Gebiete der Kunst nicht ungenützt gelassen hat. Wir hören von einer chinesischen Gesandtschaft im Anfange des 7. Jahrh. in Sukothai, deren Berichte auf ein blühendes Staatswesen schließen lassen.

Im 11. Jahrh. n. Chr. bricht das Reich unter dem Ansturm des erstarkten Vasallenfürsten von Lamphun zusammen, der das heutige Pitsanulok[2] — Vishnuloka — zur Hauptstadt macht; um 1110 n. Chr. wird ein Prinz dieses Stammes zum Fürsten des Vasallenstaates von Lopburi eingesetzt und so das Reich zum neuen Staate Pitsanulok-Lopburi konsolidiert.

[1] In der Nähe des heutigen Sukothai.
[2] In der Nähe der heutigen Stadt gleichen Namens.

Als Lamphun und Chiengmai unter kleinen Laosfürsten dann selbständig werden, sinkt der kurze Glanz von Pitsanulok-Lopburi — das letztere scheint die bedeutendere Stadt gewesen zu sein — wieder dahin. Im 12. Jahrh. n. Chr. erobern nacheinander die Könige von Kambodscha und Pegu Lopburi, aber trotzdem hält sich der Staat mit der nach Nong Sano[1] verlegten Hauptstadt noch eine Weile. Als Ende des 13. Jahrh. n. Chr. infolge der Feldzüge Kublai Khans, des großen Tataren auf dem chinesischen Kaiserthron, die chinesischen Laosvölker nach Südwesten gedrängt werden, stoßen ihre Vettern im Mehpingtale nach Süden, wo sie Suphanburi, ihre neue Hauptstadt, nahe dem alten Suwarnabhumi gründen. In der Mitte des 14. Jahrh. erobert der Fürst von Suphanburi, Pra Chao U Thong, Nong Sano, an dessen statt er 1350 n. Chr. unweit des alten Dwarapuri die neue Hauptstadt Ayuthia gründet.

In Ayuthia erlebt das Reich abermals eine lange, vierhundertjährige Blütezeit. Aber durch Kriege mit den Fürsten von Chiengmai, den Königen von Pegu — mit letzteren u. a. weil der König von Ayuthia auf der Führung des Titels eines „Herrn der weißen Elefanten" bestand — und schließlich auch mit Kambodscha kommt es, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, zu schweren Niederlagen der Könige von Ayuthia. Ein Held, König Naret, führt noch einmal wieder das Reich in siegreichen Kämpfen gegen Burma und Kambodscha, dessen Hauptstadt Lawek er zerstört, zu herrlichen Tagen empor. So blüht es bis um das Jahr 1767 n. Chr., seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bereits ein Tummelplatz portugiesischer, holländischer und französischer Abenteurer, bis Ayuthia im Kriege gegen Burma nach langer Belagerung fällt und zerstört wird.

Zerstörung der Stadt und Fortführung der Gefangenen war von jeher das Schicksal eroberter Städte in diesen und anderen Teilen Asiens gewesen, und dieser Sitte danken wir es, wenn wir heute noch unter dem Schutte der alten Ruinen die beredten Zeugen einer vergangenen Kunst finden. Gar manches mag heute dort noch verborgen liegen, des Forschers wartend, der den Schatz hebt. Man machte damals reinen Tisch mit seinen Feinden: so soll nach den siamesischen Chroniken noch König Naret im wahren Sinne des Wortes seine Füße in dem Blute seines Gegners, des Königs von Kambodscha, gebadet haben, den er als Gefangenen nach Ayuthia führen und dort hinrichten ließ.

Nach dem Fall Ayuthias im Jahre 1767 n. Chr. bestieg ein Geheimrat im Ministerium des Innern Kun Luang Tak den Thron; er macht Bangkok zur Hauptstadt, und nach seinem Sturz wird ein verdienter General unter dem Titel Somdet Phra Budayot Fa 1782 König und der Gründer der jetzigen Dynastie.

[1] Nong Sano, nahe dem alten Dwapuri, lag etwa auf der Stelle des heutigen Ayuthia.

II.

Ob im historischen Sinne ursprünglich Brahmanismus oder Buddhismus die herrschende Religion gewesen ist, entzieht sich heute noch unserer Kenntnis. Mehrere Anhaltspunkte sprechen dafür, daß trotz brahmanischer Gemeinden hier und dort Siam in seiner Gesamtheit immer ein spezifisch buddhistisches Land war, wenn auch an vielen Orten der buddhistische Kult stark mit brahmanischen Elementen durchsetzt gewesen sein mag. Brahma, Vishnu und Shiva waren damals längst von ihrem Götterthron heruntergestiegen und hatten im Bürgerkönigtum des Buddhismus bescheiden in der Reihe der Bodhisattvas Platz genommen. Zu Lande wie zu Wasser ist der Buddhismus von Indien nach Siam getragen worden von Priestern, Pilgern, von den Gesandtschaften indischer Könige und von indischen Kaufleuten, zu Lande über Assam und Birma, zu Wasser von Bengalen und Orissa, von Madras und Ceylon aus nach der malaiischen Halbinsel sowohl wie nach dem Endpunkte des Golfes von Siam, dem Flußtale des Menam[1].

Fast ununterbrochen strömten etwa von 250 v. Chr. bis 1000 n. Chr. buddhistischer Kult und buddhistische Kunst von Indiens gewaltigen buddhistischen Königreichen nach Siam. Blühten diese Reiche, so kamen Kult und Kunst im Gefolge prächtiger Gesandtschaften, die ihre Entstehung dem Glaubenseifer frommer Fürsten verdankten, und reicher Handelskarawanen; und wenn jene Reiche stürzten und vergingen, brachten Flüchtlinge und Vertriebene den gleichen Samen. Immerhin lassen sich vier große Perioden unterscheiden, in denen mit immer steigender Macht der Buddhismus ins Land drang:

Die erste ist die der Zeit des mächtigen indischen Herrschers Asoka, des Apostels auf dem Thron (273—232 v. Chr.), dessen Glaubensboten, getragen von dem eigenen Eifer und gefördert von dem königlichen Herrn, buddhistische Lehre weit über die Grenzen ihres Geburtslandes trugen, die Zeit des dritten großen buddhistischen Konzils zu Pataliputra, dem heutigen Patna, der Hauptstadt der Maurya-Dynastie.

Die zweite Periode nimmt von den Wirren im Gandhara-Reiche ihren Anfang (um 100 v. Chr.) und erreicht in dem König Kanishka (10—40 n. Chr.) ihren Höhepunkt; es ist die Periode des vierten buddhistischen Konzils von Kaschmir.

Nach der Herrschaft des baktrischen Königs Demetrius im 3. Jahrhundert v. Chr., mit dem der gräko-buddhistische Gandhara-Stil über das Gebirge nach Kaschmir gezogen war, gelangte dort im 1. Jahrhundert n. Chr. eine kurzlebige einheimische Dynastie zur Herrschaft, die dann von den indo-skythischen Kushankönigen abgelöst wurde. Den kraftvollen Kushan, die nun im Reiche Gandhara

[1] Es mag hier erwähnt werden, daß Ceylon dies im 18. Jahrhundert von Siam wieder vergolten erhalten hat, indem der König von Siam dorthin auf Bitten Ceylons, das in Pegu vergeblich an die Tür geklopft hatte, buddhistische Glaubensboten sandte, um die reine, durch die Herrschaft der Portugiesen zertrümmerte und durch die Könige Ceylons verwässerte und zu ihren Gunsten verdorbene Lehre auf der Insel wiederherzustellen.

mit der Hauptstadt Purushapura, dem heutigen Peshawar, herrschten, verdanken wir den neuen Impuls in der buddhistischen Kunst, der vornehmlich in der Blüte der Schulen von Gandhara und wahrscheinlich bis zu einem gewissen Grade auch in denen von Mathura und Amaravati zum Ausdruck gelangte und bis weit nach dem Osten wirkte.

Im 3. Jahrhundert schwand das indo-skythische Reich dahin, und aus dem Chaos innerer Wirren stieg im Gangestale im 4. Jahrhundert n. Chr. die glänzende Gupta-Dynastie empor, der die dritte Periode buddhistischer Einwanderung in Siam ihren Namen verdankt. Das Gupta-Reich mit dem Mittelpunkt im heutigen Bihar und den Provinzen von Agra und Audh beginnt um 320 n. Chr. mit Chandragupta I. Sein Sohn Samudragupta erobert Nord- und Südindien; nach Ceylon und dem Oxus gingen, wie in den Tagen des großen Asoka, 600 Jahre früher, seine Gesandtschaften. Unter seinem Enkel schaut Fa-Hien, der Pilger aus dem Reiche der Mitte (um 405—411 n. Chr.), staunend das mächtige Reich. In die Zeit von 350—550 n. Chr. setzt man die eigentliche Blüte der Kunst im Gupta-Reiche, in das 5. Jahrhundert ihren Höhepunkt.

Wie dann im 6. Jahrhundert von Zentralasien her die weißen Hunnen in das Gupta-Reich einbrachen, wie sie für kurze Zeit Herren von Nordindien werden, und schließlich trotz vorübergehender Einigung das Reich in kleine miteinander rivalisierende und sich bekämpfende Staaten zerfällt, soll hier nur gestreift werden. Nach Siam, dessen hohe buddhistische Kunst immer von Indiens Gnaden lebte, trug der Untergang des Gupta-Reiches einen neuen Strom buddhistischer Lehre und des im Laufe der Jahrhunderte zu rein indischer Kunst geläuterten gräko-buddhistischen Kunstempfindens.

Man rechnet in Indien die Gupta-Periode von rund 350—650 n. Chr., indem man die Zeit der Wirren und die Regierungszeit des Königs Harsha im Norden und Pulakesin II. Chalukya im Dekhan einbegreift. In Siam, wohin die Kunst des Gupta-Reiches erst allmählich drang, wo sie dafür aber auch einen nachhaltigeren Einfluß übte, dauert die Periode des Gupta-Stils bis um 750 n. Chr.

Von dieser Zeit an werden wir in Siam die Entwicklung eines einheimischen, eines nationalen Stiles verfolgen können, der, wie wir später sehen werden, sich seinerseits wieder in mehrere Epochen gliedert.

Die vierte große Periode buddhistischen Einstroms von außen her ist die sogenannte singhalesische des 13. Jahrhunderts n. Chr., die Zeit, wo Ceylon als Hauptsitz des Buddhismus an die Stelle Indiens getreten war. In Indien war der Buddhismus vom Beginn des 12. Jahrhunderts an vor den Streichen der Gasnawiden und Ghoriden in die Einöden und gegen Süden hin getrieben. Ceylon, wohin er schon im 3. Jahrhundert v. Chr. gedrungen war, ward nunmehr für ihn die Stätte der congregatio de propaganda fide.

III.

Wo im heutigen Siam der Buddhismus zuerst Fuß gefaßt hat, in welchen Kunstformen er sich zuerst offenbarte, ist nach dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft kaum festzustellen, wenn sich auch hoffen läßt, daß systematische Ausgrabungen noch einmal Licht in diese Frage bringen werden. In Siam befinden sich heutzutage die Kunstwerke noch zum größten Teile an oder zum wenigsten nahe dem Orte ihrer Verfertigung, und wenn auch infolge der Städteverlegungen und Städtezerstörungen manche Skulptur und manche Bronze ihren Platz gewechselt hat, so ist im allgemeinen bei den bedeutenderen von ihnen doch bekannt, woher sie gekommen sind. Findet man nun an einem bestimmten Orte den Stil einer bestimmten indischen Kunstrichtung, so gibt dies uns einen ungefähren Anhalt, aber auch nicht mehr, für die Frage des Zeitpunktes des Eindringens indischer Kunst an diesem Orte. Andere Forscher haben indessen bestimmte Jahre für Städtegründungen in Siam gefunden, Angaben, die sich unseres Erachtens nur auf recht unbestimmte Vermutungen gründen können[1]. In Siam finden sich aus jener Frühzeit weder Geschichtswerke noch inschriftliche Belege; und das, was an Tradition im Lande vorhanden ist, ist nicht geeignet, den Beweis für die Richtigkeit der gegebenen Zahlen zu erbringen. Immerhin sollen diese, weil sie einen gewissen Fingerzeig für die Ausbreitung des Buddhismus geben, hier aufgeführt werden. So wird die Gründung von Savankolok in das Jahr 95 v. Chr., die von Sukothai in das Jahr 70 v. Chr. gesetzt, Kampheng Phet soll 457 n. Chr., Lopburi 493 n. Chr., Lamphun 527 n. Chr. und Prapatom, das alte Sri Vijaya, um das Jahr 650 n. Chr. gegründet worden sein. Im Menamtale scheint tatsächlich Sri Vijaya die erste bedeutende Stadt gewesen zu sein; man hat dort Terrakottatafeln mit der Schrift des 6. und 7. Jahrhunderts n. Chr. gefunden[2].

Wir können nur Vermutungen aussprechen, wenn wir erörtern, ob die nördliche oder südliche Einwanderung die bedeutendere, die in kunstgeschichtlicher Beziehung wichtigere gewesen ist. Was wir an Architekturdenkmälern, den deutlichsten Zeugen überkommener Kunst, in Siam, z. B. in Lopburi, Pimai oder Korat, Savankolok und Sukothai finden, trägt so sehr den Stempel der Khmer-Bauten, daß es zweifelsfrei als eine unmittelbare Nachahmung dieses Stils bezeichnet werden kann. Man darf hierbei allerdings nicht vergessen, daß diese Bauten in der Struktur und in Teilen der Ausschmückung eine auffällige Ähnlichkeit mit den Tempeln tragen, die uns aus Kaschmir, beispielsweise in Narasthan und Pandrenthan[3] bekannt sind.

Da die vorbildlichen Khmer-Bauten von Angkor Thom und Angkor Wat[4] wohl

[1] Colonel Gerini, On Siamese Archæology in „The Kingdom of Siam", New York und London 1904, p. 215 ff.

[2] Thompson, a. a. O., p. 18.

[3] A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhara, p. 141, 143.

[4] H. Sutor, Angkor, p. 38, 48, 50, 53; Thompson, a. a. O., p. 236, 240, 296, 298; W. A. Graham, p. 446, 447, 448; Commaille, O. Z. II, 1 u. 2.

allgemein nicht früher als in den Anfang des 9. Jahrhunderts n. Chr. gesetzt werden, wird man kaum fehlgehen, wenn man ihre kleineren Nachbildungen in Lopburi, Pimai und den anderen eben genannten Städten in eine etwas spätere Zeit, mit anderen Worten in eine Periode legt, die für die Frage der Bedeutung der frühen Beeinflussung durch die indische Kunst nicht mehr maßgebend ist.

Es würde den Rahmen unserer Abhandlung überschreiten, wenn wir die Khmer-Kunst, die ihren Hauptsitz in Kambodscha hat, behandeln wollten. Sie bildet ebenso wie die von Boro-Budur ein Kunstgebiet für sich, das wir nur da streifen, wo es seine unverkennbaren Male der eigentlich siamesischen Kunst aufgedrückt hat. Daß sich im heutigen Siam, z. B. in Pimai, sogar noch Skulpturen, die ohne allen Zweifel der reinen Khmer-Kunst angehören, finden, ändert nichts an der Tatsache ihrer Nichtzugehörigkeit zur eigentlich national-siamesischen Kunst.

Wir glauben zeigen zu können, daß die Kunst, die als auf dem Seewege über die malaiische Halbinsel oder in den Golf von Siam eingewanderte anzusprechen ist, den Stempel der frühen indischen Blütezeit trägt. Sie dürfte hier rasch emporgestiegen, aber eine eigentliche Weiterentwicklung dürfte ihr versagt geblieben sein. Dagegen scheint es, als ob die auf dem Landwege vom Norden gekommene Kunst, die allerdings zweifellos Befruchtung auch vom Süden her empfing, sich erst mühsam zur Freiheit des Empfindens durchgerungen hat. Dafür war ihr aber eine langanhaltende Blütezeit beschieden, und sie war es, welche die eigentliche siamesische Kunst hervorbrachte.

Für die altsiamesische Kunst lassen sich unschwer Abschnitte finden, von denen jeder einen mehr oder weniger abgeschlossenen Stil in sich begreift; gelegentlich wird es notwendig sein, in diesen Kunstperioden einen südlichen und einen nördlichen Stil auseinanderzuhalten.

Die Perioden, in die sich die ältere siamesische Kunst gliedert, sind die folgenden:

Die erste Periode: Die der Beeinflussung durch die indische Kunst der Maurya-Dynastie (250—100 v. Chr.) und der Gandhara-Dynastie (100 v. Chr. bis 250 n. Chr.), die Zeit von 250 v. Chr. bis 350 n. Chr.

Die zweite Periode: Die der Beeinflussung durch die indische Kunst des Gupta-Reiches, 350—750 n. Chr.

Die dritte Periode: Die Kunst des Reiches Sukothai-Savankolok, 750 bis 1100 n. Chr.

Die vierte Periode: Die Kunst des Reiches Pitsanulok-Lopburi, 1100 bis 1350 n. Chr.

Die fünfte Periode: Die Kunst des Reiches Ayuthia, 1350—1750 n. Chr.

In den beiden ersten Perioden ist die Dauer der Einwirkung der Kunst der indischen Dynastien auf Siam rund je einhundert Jahre länger angenommen worden, als jene Dynastien bestanden, ein Schluß, den die Langsamkeit des Vordringens der Kunst in jenen Tagen rechtfertigt. Die dritte Periode des Reiches Sukothai-

Savankolok fällt, wie wir sehen, nicht mit dem Bestehen dieses Reiches, das sich vielmehr schon in vorchristliche Zeiten verliert, zusammen. In den früheren Jahrhunderten der Existenz des Reiches charakterisiert sich die Kunst aber, soweit wir sie überhaupt kennen, als ein sich mühsam entwickelnder Sproß, der seine Nahrung aus verschiedenen Quellen zieht, ohne es zur Selbständigkeit zu bringen.

Wir haben die Perioden ziemlich weit gefaßt, weil die verhältnismäßige Geringfügigkeit des vorhandenen Materials eine Beschränkung der Gliederung ratsam erscheinen ließ; wir halten es aber sehr wohl für wahrscheinlich, daß spätere Forscher auf Grund größeren Materials zu einer weiteren Differenzierung der einzelnen Epochen oder gar zu einer Gliederung in Schulen kommen werden. Bei dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft ist daran noch nicht zu denken.

IV.

Erste Periode:

Die Zeit der Beeinflussung durch die indische Kunst der Maurya-Dynastie (250—100 v. Chr.) und der Gandhara-Dynastie (100 v. Chr. bis 250 n. Chr.), die Zeit von 250 v. Chr. bis 350 n. Chr.

Aus den frühesten Zeiten der Kunst ist in Siam, soweit unsere heutige Kenntnis reicht, nur sehr wenig erhalten.

Hier und da mögen noch Stupas vorhanden sein, die aus der Morgendämmerung des Buddhismus in Siam datieren; fast alle aber sind wohl zerfallen, einige wenige von ihnen überbaut, wie die große Pratchedi in Prapatom, die größte des Landes, an deren geschmackvoller Ausschmückung noch heute auf Geheiß des Königs gearbeitet wird, wie schon sein Vater und Großvater sich ihre Verschönerung angelegen sein ließen.

Prapatom ist gegenwärtig der einzige Ort in Siam, wo uns noch unmittelbar die früheste Kunst entgegentritt; möglicherweise werden dereinst Ausgrabungen in Prapatom selbst und auf der malaiischen Halbinsel weitere Schätze enthüllen. Gerini[1] spricht von „Ruinen von beträchtlichem Alter" und Götterstatuen, die er auf der westlichen Seite der malaiischen Halbinsel am Phrah Maria — i. e. Visnu-Hügel — am oberen Laufe des Takuapa-Flusses angetroffen hat. Wir haben leider den Ort nicht besuchen können, aber es will uns leicht möglich scheinen, daß die Stadt Takuapa selbst oder eine andere in ihrer Nähe gelegene das Einfallstor gewesen ist, wodurch von dem gegenüberliegenden Ceylon oder auch von der indischen Ostküste her der Buddhismus sich nach Siam ergoß. Es steht fest, daß die südlich davon gelegene Insel Puket — auch Junk Ceylon genannt — schon in sehr frühen Zeiten, angeblich schon um Christi Geburt, von indischen Händlern, und zwar ihres Zinnreichtums wegen, besucht worden ist.

[1] Gerini a. a. O. S. 219.

Abb. 1. Chakkra, aus grauem Sandstein, von Prapatom. Bangkok. Ministerium des Innern.

So wenig in Prapatom auch noch aus der ältesten Zeit erhalten ist — es sind dies einige sorgsam gehütete Skulpturen an der äußeren Seite des Rundganges, der die Pratchedi umschließt —, so deutliche Sprache reden als Zeugen der frühesten Periode mehrere von ihnen.

Wie bekannt, finden wir zu Asokas Zeiten auch in Indien noch keine Darstellung Buddhas. Seit des Heilands Tod um 543 v. Chr. waren damals schon Jahrhunderte verstrichen. Als unter Asoka der Inder das Bedürfnis empfand, in Steinbauten und Steindenkmälern seinen Ideen dauernderen Ausdruck zu verleihen, als dies bisher in Holzbauten und Schnitzwerk möglich gewesen war, da kannte niemand mehr das Antlitz von Sakyamuni. Zu groß, zu überwältigend noch lebten in der Erinnerung Lehren und Taten des Erleuchteten, als daß ärmliche Menschenhand sich an die Wiedergabe des äußeren Menschen Siddharta gewagt hätte. Der Lehre selbst und ihrer Ausbreitung galt alles in Asokas Tagen. Zurück trat die Person des Tathagata. Nur wie er den wahren Glauben gelehrt, wie er, um in buddhistischer Phraseologie zu sprechen, „das Rad der Lehre gedreht", das schien der Darstellung würdig und wert. So symbolisierte man in dem „Rade der Lehre", dem Chakkra, die Lehre wie die Person Buddhas, und unter dem Rade stellte man beides dar.

Gerade das Rad finden wir, und zwar in einfacher und kunstvoller Form, im

alten Prapatom. Daraus, daß es sich hier allein findet, daß es an allen anderen buddhistischen Kultstätten in Siam nur ganz vereinzelt vorkommt, hat man, und wohl mit Recht, geschlossen, daß hier eines der ältesten, wenn nicht vielleicht überhaupt die ältesten Denkmäler buddhistischer Kunst in Siam vorliegen. Ob von Orissa her oder von Ceylon die Lehre kam, läßt sich trotzdem nicht sagen, denn die ursprüngliche, die einfache Form des Rades war wie in Prapatom so auch in Indien und Ceylon die gleiche. Wir geben die Abbildung eines einfachen Rades (Abb. 1) und die eines prächtigen, leider zerbrochenen und wohl in eine etwas spätere Zeit zu setzenden Stückes (Abb. 2) wieder. Beide sind in Prapatom gefunden. Von einigen anderen dürftigen Überresten, die wir in Prapatom kennen lernen, mag es zweifelhaft sein, ob sie aus der ältesten Zeit stammen. Eine Hindin mit einem Kalbe in liegender Stellung möchte man dazu zählen, doch sind die Formen der Tiere so verwittert, daß kaum noch ein Stil daran erkennbar ist. Jedenfalls bleibt die Darstellung des Rades das Wesentliche, das mit einiger Wahrscheinlichkeit auf vorchristliche Zeit in Siam zurückgeführt werden kann.

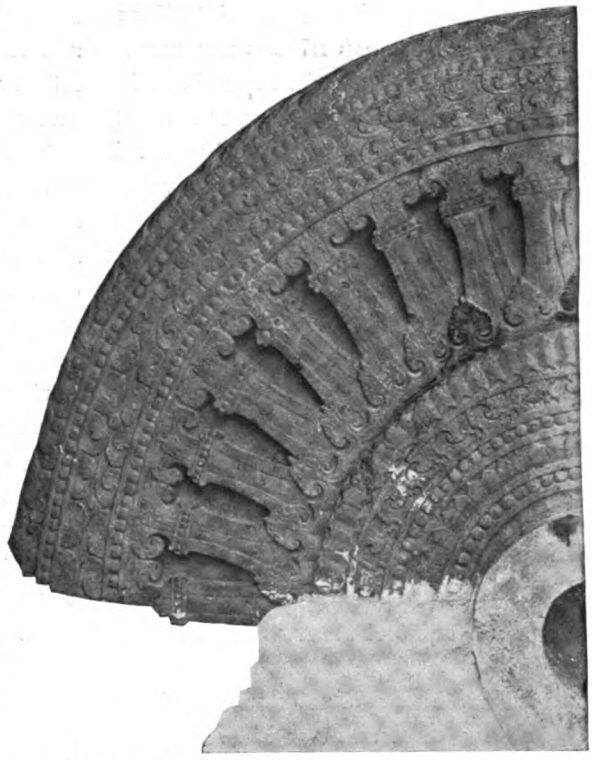


Abb. 2. Bruchstück eines Rades aus Prapatom.

Wir wollen des besonderen Interesses wegen noch ein anderes Ornament erwähnen, das dieser Periode angehört: zwei auf den Hinterbeinen stehende, gegeneinander ansteigende, tigerähnliche Fabeltiere, die wir auf einer in Alt-Sukothai gefundenen und im Museum von Sukothai verwahrten Schieferplatte entdeckt haben; die andere Seite der Tafel trägt das eingeritzte Bild eines sitzenden Buddha, eine höchstwahrscheinlich in eine spätere Zeit zu setzende Darstellung. Der Stein ist in Flachrelief in der Art der aus chinesischen Grabkammern bekannten flachen Bildskulptur behandelt. Die abgeschrägten Ecken tragen eine von oben gesehene, stilisierte halbe Lotusblume; die Hinterpranken der Tiere stehen auf rankenähnlichen Voluten, die Vorderfüße sind gegeneinander erhoben, der Schweif, in der Linie des Rückens emporlaufend, ist mit seinem Ende nach unten gekehrt, die stilisierte Mähne mit Quer-

Abb. 3. Buddha. Bronze. Gefunden im Fluß bei Burieram in Monton Racha Sima. Bangkok, Ministerium des Innern.

bändern umschlungen. Dies Motiv der steigenden Tiere ist in Indien schon sehr früh bekannt gewesen; wir finden es unter anderem an den Stelen der Abhayagiri Dagaba in Anuradhapura auf Ceylon, die Smith etwa in das 2. Jahrhundert n. Chr. setzt[1]. Nach Indien ist es vermutlich aus Alt-Persien gekommen, nach Siam wird es auf dem Umwege über Indien gelangt sein. Die etwa um das Jahr 1000 n. Chr. zu setzende Buddhafigur auf der Rückseite der übrigens leider zerbrochenen Platte würde, wenn wir die Gleichzeitigkeit der Anfertigung der beiden Darstellungen annehmen wollten, auf die Langsamkeit in der Ornamentenwanderung auf ihrem Wege nach Siam oder auf die Beharrlichkeit ihrer Verwendung weisen.

Die Kunst der anderen Dynastie der ersten Periode, die Gandhara-Kunst, die sich bekanntlich in Indien üppig entfaltet hat, ist in ihrer Ursprünglichkeit kaum nach Siam gedrungen. Hier stoßen wir nur auf verwehte Spuren gräcobuddhistischer Kunst. Wir suchen vergeblich nach gräcisierenden Kapitälen aus dieser Zeit, vergeblich nach den indokorinthischen Säulen, nach der ersten Idealdarstellung Buddhas, wie sie uns aus dem Relief von Yusufzai oder dem sitzenden Buddha, die sich heute beide in Berlin befinden, entgegentritt[2]. Dort ist das lange, leichtgewellte Haar auf dem Kopfe im Knoten abgebunden, die apollinischen Lippen ziert gelegentlich ein Schnurrbärtchen, die Augenbrauen schließen sich weich an die Stirn, die Ohrlappen sind noch von menschlicher Länge, der Faltenwurf des Gewandes ist reich und soigniert, nichts Schematisches in der Figur

[1] Vincent A. Smith, A History of Fine Art in India and Ceylon. Oxford 1911. S. 88 f.
[2] Smith, a. a. O., S. 106 und 107.

erniedrigt die Darstellung. Es ist die Idealgestalt des Vollendeten, erfüllt von dem frohen Individualismus ihres Schöpfers. Hinter dem Haupte Buddhas erglänzt der Heiligenschein als glatte Scheibe mit keinem oder nur mit geringem Schmucke, den Tathagata umlohen vielfarbige Feuergarben, unter seinen Füßen quillt das Wasser des Lebens hervor[1].

Am Ende der Gandhara-Periode scheint die Umformung des natürlich gewellten Haares in Lockenhügel aufzukommen, in jene kleinen, später wie aus Zuckerguß geformt aussehenden Lockenbüschel, wozu sich Buddhas Haar der Sage nach für immer kräuselte, als er sich das Haar abgeschnitten zur Zeit, da er, auf dem Wege zur Einsamkeit, seinen Wagenlenker entließ. Wir finden in dem Boddhisatva von Yusufzai den Übergang vom einfachen Haarknoten zum Lockenbüschelhaupt[2].

Abb. 4. Buddha. Sitzend. Bronze aus Chiengmai (Monton Payab). Bangkok, Ministerium des Innern.

Die schwachen Anklänge, die wir in Siam an solche Darstellungen finden, sind bei dem stehenden Buddha (Abb. 3) und bei dem sitzenden (Abb. 4) zu sehen. Beide zeigen die für Siam früheste Darstellung Buddhas, bei der seine Hände mit Daumen und Zeigefinger das Chakkra formen. Bei der stehenden Figur schmückt ein Schnurrbärtchen die Oberlippe, das Haargekräusel ist noch nicht zu jenen Lockenhügeln erstarrt, zwischen den Augenbrauen erscheint das Unalom, die heilige Flamme. Den Thron des sitzenden Buddha zieren an den vier Ecken Engelsköpfe, gutgemeinte Wesen einer anderen Welt. Der abgebrochene Heiligenschein trägt einfache Ornamentierung. Was uns in beiden Bronzen entgegentritt, ist die Kunst des fleißigen Schülers, es ist die ängstliche Hand des bäuerischen Adepten, der Vorbilder gesehen, der sie nachempfindet, dessen Vermögen und Gaben aber noch nicht ausreichen, das Gesehene als Kunstwerk wiederzugeben. Aber doch liegt in dem, was er leistet, Kraft, der ungekünstelte Wille zur Darstellung und eine Natürlichkeit, eine Einfachheit der Auffassung und des Empfindens, die uns mit der Härte des Gebotenen aussöhnen. Die sitzende Figur stammt aus Chiengmai, die stehende aus Monton Racha Sima; wir haben es hier offen-

[1] Vgl. Abbildung bei Smith, a. a. O., S. 111 zu A und C.
[2] Smith a. a. O., S. 112.

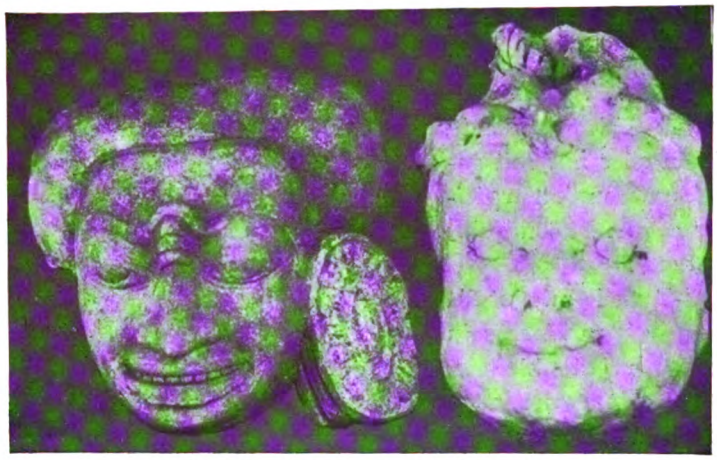


Abb. 5. Stuckköpfe aus Prapatom.

sichtlich mit Provinzialkunst zu tun, mit Erzeugnissen, die zwar den verwaschenen Stempel der Gandhara-Kunst tragen, deren Entstehung wir aber mit ähnlichen anderen Bronzen in den Anfang der nächsten Periode setzen möchten. Indessen finden wir an dem auf Abb. 5 rechts wiedergegebenen Haupte die in der Wiedergabe leider kaum erkennbaren Züge des klassischen Modelles der Gandhara-Periode. Es ist die Maske einer der grotesken Figuren, der Yaksha oder Halbgötter, Gnomen und Geister, die der Buddhismus vorfand und frühzeitig in seine Ideenwelt aufnahm. Solche Masken, wie wir sie später noch von anderen Wesen und auch von Buddha selbst kennen lernen werden, sind aus Stuck gefertigt, und zwar die besseren aus einem gröberen festeren Kern und einem feinen weichen Mantel. Sie dienten, entweder in Vollskulptur oder in Hochrelief, als Wandschmuck an der Außen- wie der Innenseite der Kultstätten und treten, da nach der späteren buddhistischen Auffassung eine Vielheit der Darstellung göttlicher Inkarnationen ein Verdienst ist, verhältnismäßig häufig auf. Am bekanntesten sind sie durch die Ausgrabungen von Grünwedel, v. Le Coq und Stein in Chinesisch-Turkestan geworden, wo ein besonders günstiges Klima ihrer Erhaltung zuträglich gewesen ist. In Siam, einem Lande mit einer ausgesprochenen feuchten Jahreszeit, hat sich mehr erhalten, als man bei dem schädlichen Einfluß des Klimas anzunehmen geneigt sein sollte.

Unsere Abbildung zeigt trotz der fehlenden Nase, die wir wohl als eine breite Stumpfnase ergänzen dürfen, Meisterschaft in der Behandlung des feisten Gesichtes. Vielleicht stellte die Maske auch, worauf ihre Häßlichkeit schließen läßt, das Haupt eines der zwerghaften Türhüter, wie sie u. a. aus dem Fries der Ruwanveli-Dagaba in Anuradhapura bekannt sind[1], dar, die etwa in das Ende unserer Periode gesetzt werden dürfen. Solch mißgestaltete Türhüter galten als besonders tüchtig in ihrem Fach. Ein ganz ähnliches Gesicht finden wir in dem „Hérétique nu“ auf der schönen Tafel aus Sri Kri im Museum von Lahore[2].

Es kann kaum wundernehmen, wenn wir nur Anklänge an die eigentliche

[1] Smith a. a. O., S. 91.

[2] A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhâra. Paris 1905. S. 531.

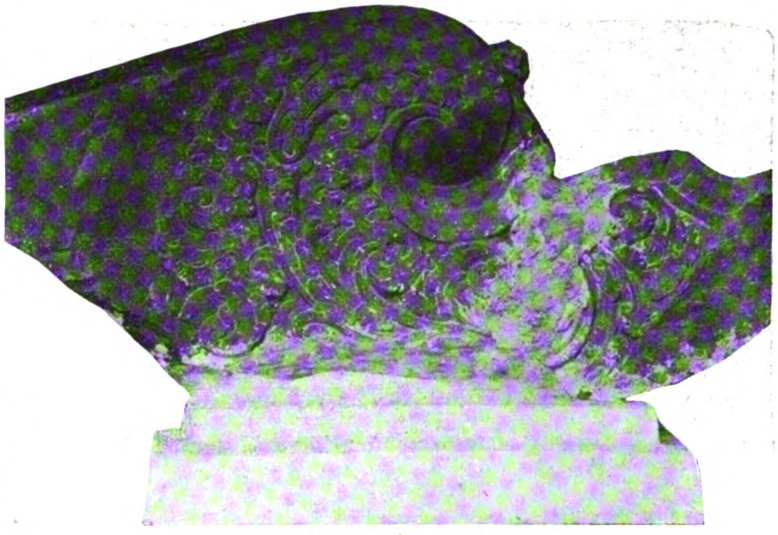


Abb. 6. Bruchstück aus Prapatom.

Gandhara-Kunst in Siam antreffen. In Indien selbst ward ja dieser pergamenische Sommernachtstraum nur in verhältnismäßig kleinen Gebieten geträumt. Schon in Mathura, dem heutigen Muttra, Amaravati am Krishnafluß und Ajanta stoßen wir kaum noch auf Spuren davon, und das Gupta-Reich, das nach Jahren wilder Anarchie in der Gangesebene den indo-skythischen Königen folgte, war von jener gräco-buddhistischen Kunst in den indisch-afghanischen Hügelketten durch Feindesland getrennt. Die mit der Gandhara-Kunst der Kushan-Dynastie gleichaltrigen Kunstrichtungen wie die Schulen von Mathura, Sarnath bei Benares und Amaravati scheinen, soweit wir das heute sagen können, ohne Einfluß auf die Kunst Alt-Siams gewesen zu sein.

V.

Zweite Periode:

Die Zeit der Beeinflussung durch die indische Kunst des Gupta-Reiches (350—750 n. Chr.).

Waren bisher die Denkmäler alter Kunst nur spärlich erhalten, so finden wir aus der nun folgenden Epoche der kaiserlichen Guptas (etwa 350—750 n. Chr.) in Siam ein reiches und dank der Größe seiner Kunst dankbares Feld vor.

Sowohl in Architekturornamenten wie in freier Plastik in Stein, Ton und Bronze sind vollwertige Kunstzeugnisse dieser Zeit auf uns gekommen.

Eines der interessantesten architektonischen Ornamente ist das von einem viereckigen Kapitäl aus Prapatom, von dem wir leider keine brauchbare Abbildung geben können.

In der Mitte sitzt der buddhistische Löwe in der gedrungenen, noch an Asokas Zeiten erinnernden Stellung, nicht unähnlich dem auf der Säule zu Bakhira[1] oder

[1] Smith a. a. O., S. 62.

Abb. 7. Steinsockel aus Prapatom.

dem geflügelten Löwen, den Smith in seiner Kunstgeschichte Indiens und Ceylons wiedergibt[1]. Im Felde sind Voluten verteilt, die denen am Rande der berühmten Vishnudarstellung auf dem Ruhelager unter der Schlange Ananta an der Südfassade des Tempels in Deogarh[2] gleichen. Der Nagelrand, an sich ein einfaches und ziemlich belangloses Ornament, das hier indessen die strenge Auffassung des Gesamtbildes wirkungsvoll betont, erinnert in dieser Wirkung an das in das 8. Jahrhundert gesetzte Avalokitesvara-Relief von Gaya im Lucknow-Museum[3].

Wir kommen zu dem nur in einem Bruchstücke erhaltenen Ornamente (Abb. 6) der sich aus dem Füllhorn ergießenden wabernden Lohe oder, um mit der Ceyloner Kunstschule zu sprechen, dem Muster der „gewundenen Klinge", dem „Tirigu-Talai", auch „Tiringi-Talai"-Muster genannt[4]. Auf unserem Bilde schmückt es ein flügelartiges Bruchstück. Sicherheit in der Linienführung und gute Raumverteilung zeigen an, wie in der ornamentalen Architektur jener Zeit bereits eine gewisse Höhe erreicht worden war.

Ein anderes gutes Stück ist der in Abb. 7 gezeigte Sockel. Umrahmt von der Nagelborte sitzt zwischen vier Tirigu-Talai-Voluten in Hockstellung ein bärtiger, bekleideter Zwerg, Gnom oder Türhüter, ein Dvavapala; beachtenswert sind der einfache Faltenwurf und die ägyptisierende Behandlung des Bartes, die an die Darstellung der Perücken der Gupta-Epoche erinnert[5].

An dem leider arg zertrümmerten Ende eines Querbalkens fällt vor allem das Schlußstück in die Augen, das Haupt eines Ungeheuers, aus dessen Maule ein Rahu entspringt, ein Asura, ein gefallener Engel, der Sonne und Mond verschlingt, jene

[1] Ibidem S. 67.
[2] Ibidem S. 163.
[3] Ibidem a. a. O., S. 185.
[4] Ibidem S. 167; vgl. auch A. K. Coomaraswamy, Mediaeval Singhalese Art, S. 53, 65, 66 und Taf. XVII.
[5] Smith a. a. O., S. 163.

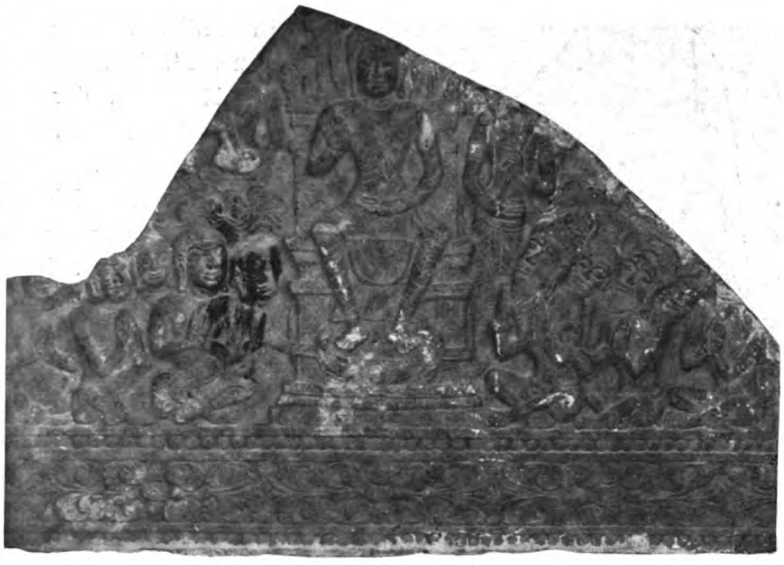


Abb. 8. Steinrelief aus Prapatom.

ursprüngliche Darstellung der Sonnen- und Mondfinsternis. In dem verstümmelten Kopfe glauben wir den eines Makara erkennen zu sollen, jenes Zwitterwesens zwischen Krokodil und Drachen, dessen Darstellung gerade in der Gupta-Periode häufig ist. Wohl am deutlichsten erscheint es unter den Füßen der Gottheit des Ganges in dem Hochrelief von Besnagar[1], aber auch in der Architektur wird es verwandt, wie z. B. bei einem Torbogen, einer Makara-Torana am Kloster Vijayarama in Anuradhapura[2], einer Schöpfung des 8. Jahrh. n. Chr., wo der Leib des Untiers mit dem Tirigu-Talai-Ornament geschmückt ist. Das Motiv, das der Balken selbst trägt, und das wir in ganz ähnlicher Form auf der Abb. 8 finden, deutet ebenfalls auf das Ende der Gupta-Zeit. Ihm fehlt die alexandrinische Weichheit der Asoka-Periode mit ihren eleganten, mit der Kunst der Achämeniden liebäugelnden Formen, ihm fehlt auch das Klassische des Gandhara-Stils. Es ist rein indienisierter Stil, und zwar der Arbeit nach etwas schwächliche Provinzialkunst, das Erzeugnis der nachahmenden Hand, nicht das des schöpferischen Geistes.

Von besonderem Interesse ist die unter Abb. 8 dargestelle Szene, vielleicht die der ersten Predigt des Erleuchteten. Auf einem Throne sitzt Buddha, zu seiner Rechten auf dem Boden fünf Mönche, zu seiner Linken fünf Asketen. Rechts und links vom Throne stehen weibliche Figuren, die scheinbar den Yakschweif, das Abzeichen der Hoheit, halten. Diese Darstellung Sakyamunis ist unseres Wissens in der älteren indischen Skulptur nicht häufig. Wir kennen wohl Kuvera oder Vaisravana, den Herrn der Yakshas und den Gott des Reichtums auf dem Thronsessel — in der Darstellung des Zeus Phidias im Lahorer Museum häufig für einen indoscythischen König gehalten[3] —, auch Siddhartas Vater, König Cuddhodana, kommt

[1] Ibidem S. 160.
[2] Ieidem S. 246.
[3] Ibidem S. 113.

Abb. 9. Steinrelief aus Prapatom.

in ähnlicher Stellung mit gekreuzten Beinen vor[1]. Der Tathagata selbst aber ist in der Regel in der üblichen Stellung der Orientalen mit untergeschlagenen Beinen wiedergegeben.

In ihrer Einfachheit erinnert die Hauptfigur unserer Abbildung an frühgotische Skulpturen. Der Thronsessel könnte, was Form und Ornamente anlangt, wohl auf frühe Gandhara-Kunst deuten, auch der schmucklose Heiligenschein spricht dafür. Aber der Lotusschemel und das enganliegende, wie vom Wind an den Körper gedrückte Gewand mit dem spärlichen Faltenwurf weisen mit ziemlicher Sicherheit auf die Gupta-Epoche. Beachtenswert sind die graziöse Fingerhaltung der linken Hand des Trabanten links vom Thron und die Fingerhaltung des Erleuchteten: Zeigefinger und Daumen der rechten Hand berühren sich auch hier und stellen durch ihre Rundung das Rad der Lehre dar, wie wir das in Abb. 3 und 4 bei der Wiedergabe Buddhas aus der frühesten Zeit kennen lernten.

Die Seitenfiguren des Thrones führen uns zu ähnlichen Gestalten auf einem Bruchstück (Abb. 9), das nach Angaben von Gelehrten in Prapatom ehemals ein Chakkra geschmückt haben soll. Auf dem Kopfe eines Rahu stehend sehen wir Buddha, an seiner Seite zwei weibliche Figuren; die eine scheint eine Fackel zu halten, die wahrscheinlich einen stark stilisierten Yakwedel vorstellt. Die Behandlung des Gewandes und auch die des Kopfputzes verraten Anlehnung an die Gupta-Kunst. In Prapatom befindet sich noch eine weitere bemerkenswerte Skulptur dieser Art, deren Wiedergabe wir uns ihrer sehr schlechten Erhaltung wegen haben versagen müssen: die eines geflügelten Götterboten, eines Devyadhara, mit reichem Ohr- und Halsschmuck, dessen Hände je eine über die Schultern emporragende Lotusknospe halten. Auf einer anderen erscheint das Ornament der Perlengirlanden, das uns von Indien her aus den an das Ende des 6. Jahrhunderts gesetzten Felsentempeln von Badami bekannt ist und wahrscheinlich auf westliche Vorbilder zurückgeht[2].

Das Material aller dieser Skulpturen, die, in Prapatom ausgegraben, sich heute

[1] Foucher a. a. O., S. 299.
[2] Smith a. a. O., S. 209 und 385.

an der Außenwand des Rundganges der großen Pratchedi dort befinden, ist ein feiner, harter, grünlicher Sandstein.

An Vollskulpturen ist aus dieser Periode in Siam scheinbar fast nichts erhalten. Als eine der wenigen in die Gegenwart geretteten wird in Prapatom neben einigen zerbrochenen Stücken ein großer auf einem Thron sitzender Buddha gezeigt (Abb. 10). Ursprünglich soll es deren fünf gleiche gegeben haben, die Reste der anderen aber samt den Bruchstücken der Säulen und Kapitäle sollen zu weltlichen Zwecken verwandt worden sein. Sic transit gloria mundi! Die erhaltene Statue ist leider so stark vergoldet, daß wir ihren Feinheiten nicht mehr gerecht werden können. Immerhin erkennen wir in der Hand und in der Behandlung des Gewandes eine frühe Arbeit.

Abb. 10. Sitzender überlebensgroßer Buddha aus Stein, vergoldet, in Prapatom.

Der Kopf macht keinen klassischen Eindruck, obwohl die Größe der Locken hier im Süden Siams und die Einfachheit der Flamme, der rasmi, auf dem Haupte charakteristisch für die anfängliche Darstellung Buddhas sind. Indessen ist das Antlitz gar zu rund und feist, um der ersten Zeit zugerechnet werden zu können. Vielleicht ist der Kopf, als fremde Kriegsscharen einbrachen, einer der Tempelzerstörungen zum Opfer gefallen und, wie das in Siam vielfach der Fall gewesen ist, später wieder ergänzt worden. Wenn die Statue wirklich aus der Gupta-Periode stammt, so dürfte der Kopf mehr der Form entsprochen haben, die wir aus Abb. 4 kennen lernen. Der Heiligenschein unserer Statue ist ganz neuen Datums.

Verhältnismäßig viele Arbeiten aus dieser Zeit sind uns in Stuck und Mörtel erhalten. Die Mörtelarbeiten bestehen gewöhnlich aus einer Masse von porösem, orangefarbenem, eisenhaltigem Laterit, so einige Kolossalfiguren in Savankolok, deren Mörtelauflage aber schwerlich im Urzustande erhalten ist und deren Wiedergabe wir uns deshalb hier versagen können.

Was die Stuckarbeiten anlangt, so ist ein Torso in Hochrelief, der in Prapatom

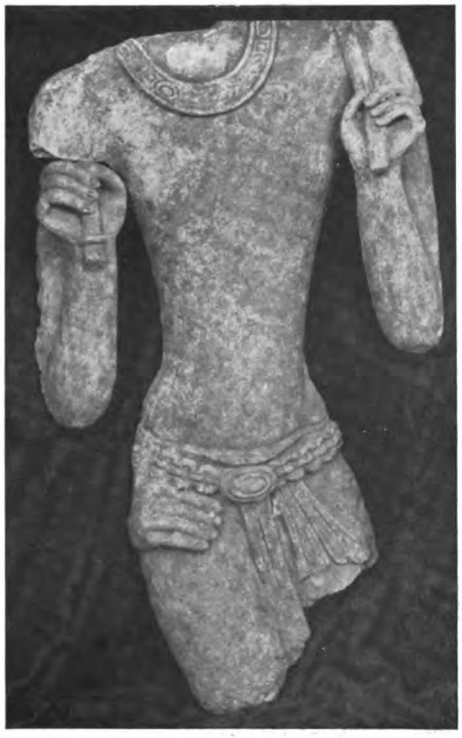


Abb. 11. Stuck-Torso aus Prapatom.

gefunden wurde, eines der prächtigsten der bekannten Stücke (Abb. 11). Die beiden Arme sind abgebrochen, und der rechte ist fälschlich von einem anderen Stücke ergänzt worden. In Wirklichkeit ruht die rechte Hand auf der Hüfte in einer aus dem Vishnu-Relief von Deogarh[1] wohlbekannten Stellung. Die Schlankheit der Taille, der Kettengürtel mit dem sich leicht darüber wellenden Gewande, die zarte Modellierung des Körpers, die fast kokette Fingerhaltung an den Griffen der Yakwedel, die diskrete Wiedergabe der indischen Hüftenstellung machen diese unscheinbare Stuckarbeit zu einem Meisterstück. Einige weitere bedeutsame Stuckköpfe sind auf Abb. 5 links und Abb. 12 reproduziert. Wir meinen, daß diese Stuckarbeiten aus Prapatom, die in ihrer Art in Indien bereits in der Gandhara-Periode vorkommen, zum mindesten gleichaltrig, vielleicht sogar älter sind als die oben besprochenen Steinmetzarbeiten. Setzen wir diese an das Ende der Gupta-Epoche in Siam, so werden wir die Stuckarbeiten etwa in den Ausgang des 8. Jahrhunderts n. Chr. verweisen dürfen.

Hierhin gehören auch die auf Abb. 13 abgebildeten Tontabletten. Es sind kleine aus der Form gepreßte, gebrannte oder in der Sonne gedörrte Tonscheiben, die als Votivtafeln von den Gläubigen zu Hunderten und Tausenden in den Heiligtümern dargebracht worden sind. Sie finden sich über ganz Siam verstreut, am häufigsten auf der malaiischen Halbinsel. Einige von ihnen tragen bisher noch nicht entzifferte Inschriften. Die auf Abb. 13 unter f. (oben) und unter a, c und f (unten) abgebildeten Stücke sind unverkennbar aus dem Kunstempfinden des frühen Gupta-Stils geboren: die Auffassung Buddhas, die graziöse Hüftstellung der ihn umgebenden Engel wie die Darstellung der Boddhisatvas sprechen überzeugend dafür. Auch die Tabletten b und d dürfen wir unbedenklich unserer Periode zuzählen. Die ersteren werden in ihre erste, die letzteren in ihre zweite Hälfte zu setzen sein. In der vielarmigen Darstellung der Gottheit auf dem Lotusthron — d (unten) — sehen wir brahmanischen Einschlag, in b (unten) vielleicht eine Erinnerung an den Baumkultus. In der Einfachheit des Thrones, der Auffassung Buddhas, der Verteilung des kunstvoll

[1] Smith a. a. O., S. 163.

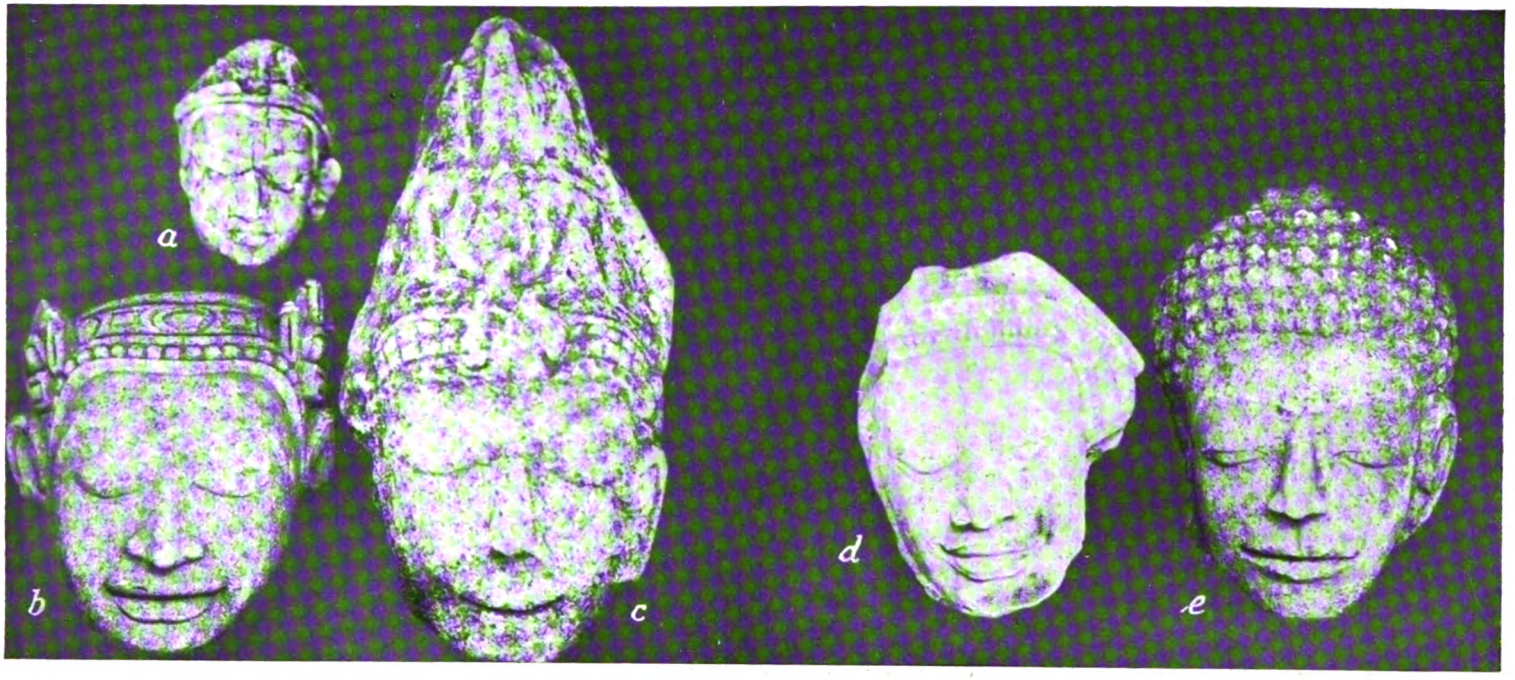


Abb. 12. Stuckköpfe aus Prapatom.

stilisierten Baumes im gegebenen Raume erinnert dieses Stück an die Blüte der Kunst unter den Guptas.

Vergleichen wir die Stuckarbeiten und Tontabletten mit den oben besprochenen Steinmetzarbeiten, so finden wir bei den ersteren, den weicheren, leichter zu behandelnden Materialien zweifellos eine höhere Stufe der Kunst als bei den schwierigeren Arbeiten in Stein, so gut auch einige rein ornamentale Voluten dem Zeichner der Steinmetzarbeiten gelungen sind. Noch auffallender ist der Unterschied in der Qualität von Stuckarbeiten und Bronzen in der Gupta-Periode.

Die siamesische Bronzekunst wird damals in den Kinderschuhen gesteckt haben, und in der Tat sprechen auch diejenigen Stücke, die wir als ihre ersten Schöpfungen anzusehen haben, mit ihren vielen Gußfehlern und Gußverbesserungen dafür. Es mag heute, wo wir noch nicht wissen, wo die Hauptplätze der Gießkunst lagen, schwer sein zu sagen, ob dieses oder jenes Stück von dem dörflichen Gießer einer späteren Zeit oder dem hauptstädtischen Künstler einer früheren Periode erschaffen wurde. Wir müssen annehmen, daß die Hauptwerkstätten in den Hauptstädten der Reiche lagen. Auch läßt sich die Möglichkeit nicht von der Hand weisen, daß manches Stück, das ob seiner höheren künstlerischen Qualität als ein Erzeugnis der späteren klassischen Periode siamesischer Bronzekunst angesprochen wird, als Erzeugnis Indiens von dort her bereits in einer früheren Epoche nach Siam gekommen ist. Dies sind Ungewißheiten, die man in den Kauf nehmen muß, wenn man mit verhältnismäßig kleinem Material Erstlingsbetrachtungen über eine Kunst anstellt: Wir können selbst nur wünschen, daß es späteren Forschern gelingen möge, auf Grund reicheren Materials sicherere Schlüsse zu ziehen, als bei der Bescheidenheit des Gefundenen uns zu tun möglich gewesen ist.

Wir wiesen schon oben daraufhin, daß bei den ersten Buddhadarstellungen in Siam die Chakkrahaltung der Finger ein wesentliches Merkmal ist. So hält denn auch Buddha bei den unter Abb. 14 wiedergegebenen Bronzen die Finger in Radstellung. Alle drei Figuren gehören unserer Periode an. In der mittelsten — b — tritt uns die ursprüngliche Kunst entgegen: ein breiter Schädel mit wenigen, in der Mitte zur erhöhten Spitze vereinigten Lockenhügeln, eine ungelenke, plumpe Figur von bäurischer Einfachheit, worin schließlich nichts anderes an die hehre Kunst der Guptas erinnert, als das wie vom Winde angewehte Gewand des Meisters. Aber trotz aller Härten, die an unserem Stücke starke Patina noch vermehrt, liegt ein gewaltiges Empfinden, etwas von der Einfalt und Reinheit der ursprünglichen Lehre in diesem unscheinbaren Erzeugnis.

Ganz ähnlich in der Auffassung ist der sitzende Buddha auf Abb. 15, dessen Formen überaus dicke Patina ebenfalls allzusehr verhüllt. Immerhin vermögen wir noch durch sie hindurchzusehen. Auch in diesen Figuren hallt noch jene Simplizität des Empfindens nach, die wir bei dem sitzenden Buddha (Abb. 4) sahen. Auch sie war Erstlingsarbeit, nur die einer früheren Periode und eines anderen Künstlers.

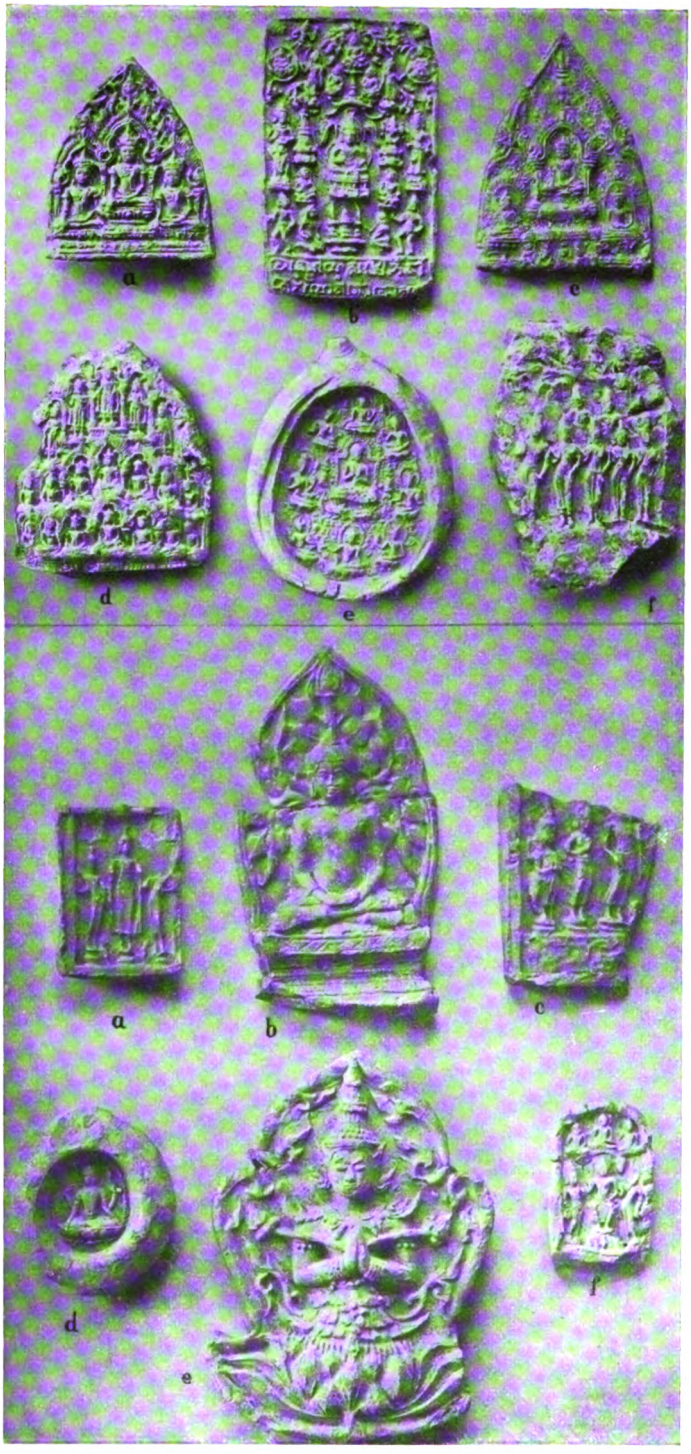


Abb. 13. Ton-Reliefs. Obere Hälfte: a, c aus Nakhon Racha Sima; b aus Ratburi; e aus Krang in Monton Puket; d, f aus Monton Ratburi.
Untere Hälfte: a aus Nakhon Racha Sima; b aus Prapatom; c aus Monton Ratburi; d aus Krang in Monton Puket; e aus Phatalung in Nakhon Sri Tammarat.

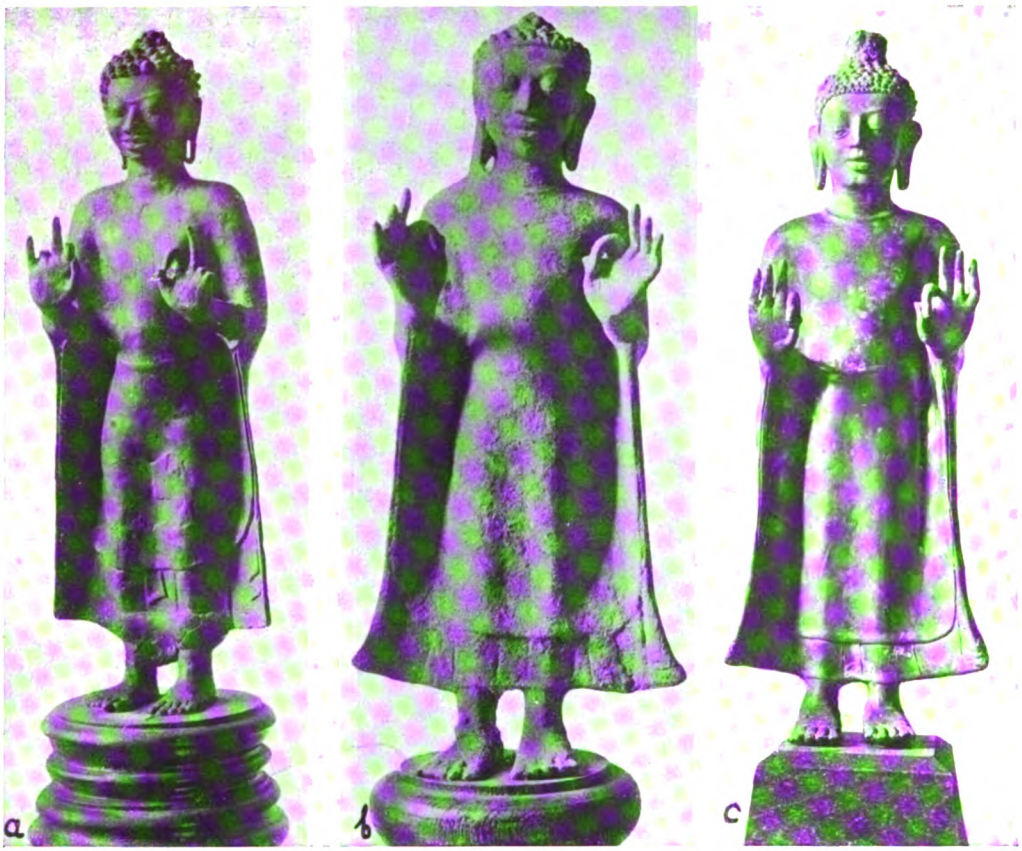


Abb. 14. Buddhas aus Bronze. a, b aus der Provinz Udorn; c aus Bureramin Nakhom Racha Sima. Bangkok, Ministerium des Innern.

Abb. 15. Bronzetorso aus Lobpuri. Bronzekopf aus Alt-Sukothai. Bronzebuddha aus Alt-Sukothai.

In diese Zeit und zu diesen Künstlern gehört auch der Sukothaikopf von Abb. 15, Mitte. Nach dem, was die nagende Patina der Jahrhunderte davon übriggelassen, mutet er uns fast wie Barbarenkunst an. Es ist mehr der Wille zur Darstellung als diese selbst, die interessiert.

Wir müssen mit diesen Köpfen der ersten Bildner die Züge und Formen der Meister der späteren Zeiten vergleichen, um zu verstehen, welche lange Reihe der Entwicklung die späteren von den früheren Künstlern trennt. In unserer Abbildung (15, Mitte) schmückt die niedrigen Lockenhügel des breiten Hauptes eine einfache kegelförmige Spitze. Bei Abb. 14b sowohl wie bei unserem Kopfe bemerken wir zwischen Stirn und Haar eine trennende Linie, einem Haarband nicht unähnlich, eine Tracht, die in Indien in der Gandhara-Zeit bekannt war, die sich in Siam ganz vereinzelt am Anfang der Gupta-Periode findet, dann plötzlich verschwindet und, wie wir sehen werden, Jahrhunderte später in vervollkommneter Form wieder auftaucht.

Diese eben besprochenen Bronzen setzen wir in den ersten Abschnitt der durch die indische Gupta-Kunst beeinflußten siamesischen Kunstepoche, d. h. in die Zeit von 350—600 n. Chr.

Allmählich suchte der Künstler verfeinerte Formen; in dem Spiel seiner Phantasie erfand er hier eine Gewandfalte, dort einen anderen Kopfschmuck, hier und da wohl auch ein Schmuckstück (Abb. 14 a und b und Abb. 16). — Der ursprüngliche, in Indien in dieser Zeit schon in so hohem Maße erreichte Zweck der Darstellung Buddhas: daß er das durchgeistigte Ebenbild der Lehre sei, durch dessen Vergegenwärtigung der Gläubige den Meister sich zum Vorbild nimmt, ihn anruft, wenn nicht, um es ihm gleichzutun, so doch um ihm nachzueifern, ist von der suchenden Kunst auch der späteren siamesischen Gupta-Periode noch nicht erreicht. Unsicher geht noch der Modellierstab über Sakyamunis Züge: ein unverstandenes Lächeln hier (z. B. Abb. 14 a), dort ein Mangel des Ausdrucks, den die Flamme auf der Stirn, das Unalom, vergeblich wettzumachen versucht (Abb. 14 c), berühren

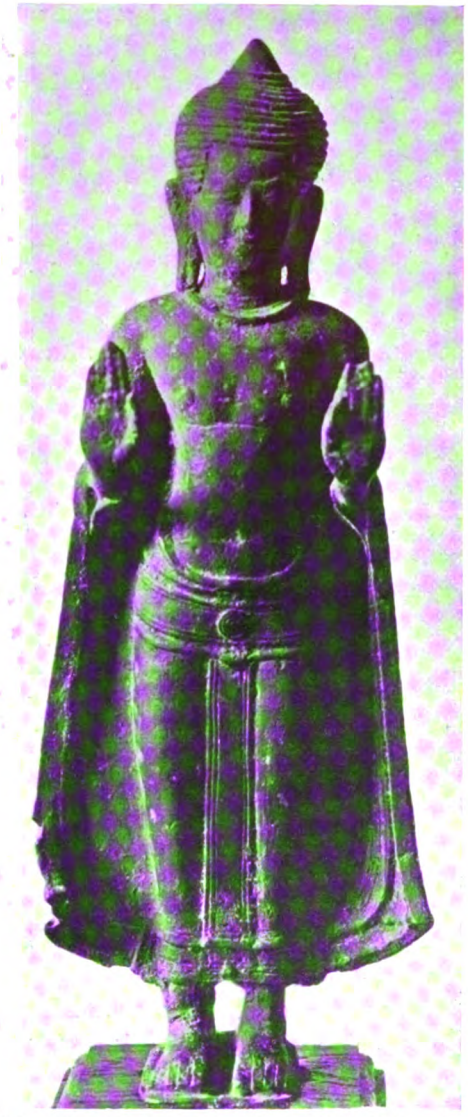


Abb. 16. Buddha. Bronze aus Wat Takes in Petshaburi. Bangkok. Ministerium des Innern.

uns fremd. Es ist das Bedürfnis vielseitiger Expressivität, das wir in den Anfangsstadien der Kunst auch bei anderen Völkern finden, dem hier in der Darstellung des Chakkra auf den Handflächen (Abb. 14a und c) der Künstler unterliegt, obwohl Daumen und Zeigefinger es bereits wiedergeben.

Die charakteristischen Merkmale der Buddhadarstellung sind auch in dem zweiten Teil der siamesischen Gupta-Epoche (600—750 n. Chr.) die gleichen wie vorher: das wie vom Wind an den Körper gedrückte Gewand, Einfachheit der Darstellung, mittelgroße Lockenhügel, kein oder ein in einfacher niedriger glatter Spitze verlaufender Haupthaarschmuck, der sich erst später zur Flammenglorie erweitert.

Die ganze Periode siamesischer Gupta-Kunst ist eine ununterbrochene Entwicklung einer Erstlingskunst zur höheren Kunst. Sie erstreckt sich auf das ganze damalige bewohnte Siam; sowohl im Norden in Chiengmai, in Sukothai in Mittelsiam, im Osten in den Kreisen von Racha Sima und Udorn wie im Süden in Ratburi und weiter in Sri Tammarat finden wir ihre Spuren. Wir kennen weder besondere Schulen aus dieser Zeit, noch wissen wir, welches die Hauptsitze künstlerischen Schaffens waren. Wir dürfen aber auf Grund der Fundorte vermuten, daß die malaiische Halbinsel bis hinauf nach Prapatom die Haupterzeugnisstätte der Tontabletten war, die sich in Mittelsiam und im Norden weniger häufig finden als im Süden, und daß für die Bronzekunst vornehmlich Prapatom, Ubon, Petchaburi und Alt-Sukothai in Betracht kamen[1].

[1] Ein zweiter Teil folgt im nächsten Heft.

DAS WELTBILD DES HUAI-NAN-TZE. EIN BEITRAG ZUR ETHNOGRAPHIE UND KULTURGESCHICHTE DES ALTEN CHINA.

Von EDUARD ERKES.

In der ältesten Zeit, bis zu der wir die geographischen Kenntnisse der Chinesen zurückverfolgen können, dachte man sich die Erde als eine viereckige Scheibe. Ihren Mittelpunkt bildete die bekannte Kulturwelt, deren Begriff sich noch mit dem des chinesischen Reiches deckte. Ringsumher wohnten die „vier Barbarenstämme", die Man, I, Iung und Tih[1], und das Ganze begrenzten die vier Meere[2].

Die ältesten geographischen Werke der chinesischen Literatur, das um 2200 v. Chr. entstandene Yü-kung[3] und das in seinen ersten fünf Büchern wenig jüngere Shan-hai-king[4] lassen im einzelnen die engen Grenzen verfolgen, die das Weltbild

---

[1] Die vielen Unterabteilungen, in die jeder dieser „Stämme" zerfällt, zeigen, daß hier nicht an ethnische, sondern an geographische, vielleicht auch an politische Einheiten zu denken ist.

[2] Es ist rätselhaft, woran man für die älteste Zeit bei diesen vier Meeren denken soll. Das Ostmeer ergibt sich natürlich ohne weiteres; aber bei dem Südmeer ließe sich höchstens an einen der großen Seen Mittelchinas, etwa den Tung-ting-See, denken. Unter dem Nordmeer scheint man ursprünglich den Golf von Shantung verstanden zu haben, wie noch bei Meng-tze I, 1, VII, 11 aus dessen Zusammenstellung mit dem Ostberge T'ai-shan hervorgehen dürfte. In der Han-Zeit wurde der Name auf den Baikal übertragen; cf. Ts'ien-Han-shu c. 54 (Li Kuang-chuan). Vielleicht soll peh-hai (alt pek-hai) hier eine Transkription des Namens Baikal sein und zugleich, wie es bei chinesischen Transkriptionen gewöhnlich der Fall ist, auch dessen Übersetzung geben (Baikal bedeutet im Jakutischen „Meer"; Bastian, Reisen in China, S. 225). Das Westmeer ist am schwierigsten zu erklären. Mit dem Lop-nor oder einem andern großen See Zentralasiens sind die Chinesen im hohen Altertum wohl kaum schon bekannt gewesen. Sollte etwa hier eine Reminiszenz aus der fernen Urzeit vorliegen, da das gesamte Becken westlich von China noch ein Meer bildete?

[3] Über Alter und Bedeutung des Yü-kung vgl. Conrady, China (Pflugk-Harttungs Weltgeschichte Bd. III), S. 481 und 524 ff.

[4] Nach Fertigstellung dieser Arbeit kam mir: Laufer, Ethnographische Sagen der Chinesen (Festschrift für Kuhn, S. 199—210) zu Gesicht. Darin finde ich auf S. 203 folgende Würdigung des Shan-hai-king: „. . . daß diese merkwürdige Kosmographie nicht das fabelhafte Altertum beanspruchen kann, das ihr chinesische Gelehrte und in ihrem Banne befangene europäische Sinologen zuschreiben; in der uns vorliegenden Textgestalt ist das Buch zur Han-Zeit redigiert worden und hat, was die Wundervölker betrifft, starke Einflüsse vom Hellenismus erfahren. Wenn die Chinesen und Sinologen an dem Versuch gescheitert sind, seinen Inhalt und sein

des hohen Altertums umschlossen. Genau bekannt war damals eigentlich nur die alte Urheimat der Chinesen, Honan und Süd-Shansi, mit den unmittelbar angrenzenden Teilen der heutigen Provinzen Chihli, Shantung, Shensi und Szech'uan. Weiter war man nur noch über einzelne Landstriche orientiert, in denen wir wohl vorgeschobene Kolonien oder auch Handelsgebiete zu sehen haben. Dann aber verschwimmen die Außengrenzen ins Unbestimmte. Der Gesichtskreis der Chinesen umfaßte im Anfang der Hia-Zeit also kaum mehr als das heutige Nord- und Mittelchina. Das

Wesen zu deuten, so liegt dies daran, daß ihnen die Zusammenhänge fremd geblieben sind; nach meiner Auffassung ist das Schan hai king nur aus dem Hellenismus zu erklären und geradezu als hellenistisches Produkt aufzufassen." Hierzu ist zu bemerken: Das Shan-hai-king besteht, was der chinesischen wie auch der europäischen Kritik wohlbekannt ist, aus zwei nach Sprache und Inhalt völlig verschiedenen Teilen. Die ersten 5 Bücher sind vorklassisch und umfassen ein geographisches Areal, das ungefähr dem des Yü-kung gleichkommt. Sie gehören also etwa derselben Zeit an, und es besteht kein Grund, die alte Überlieferung, nach der sie den Kommentar zu den Yü zugeschriebenen Landkarten der Hia-Zeit bildeten, in Zweifel zu ziehen. Anders steht es mit den letzten Büchern, deren Stil ganz verschieden ist und deren Inhalt gleichfalls erst einer viel späteren Zeit angehören kann. So erscheint darin eine Reihe Völker, die erst um die Wende des 4. bis 3. Jhdts. v. Chr. in den Gesichtskreis der Chinesen traten, wie die Hiung-nu (10, 2b), Yüeh-chi (13, 1a), Tung-hu (11, 2a) und Si-hu (13, 1a). Conrady setzt daher (Beiträge zu Wassiljew, Die Erschließung Chinas, deutsch von R. Stübe, S. 160 Anm.) die Abfassung der späteren Partien des Shan-hai-king ungefähr in diese Zeit. Viel später kann sie nicht angenommen werden, da Huai-nan-tze das Werk schon in seiner heutigen Gestalt gekannt haben muß (s. u.). Auf eben diese Epoche weisen nun auch die fremden Einflüsse im Shan-hai-king, die Laufer richtig hervorhebt, deren Quelle er aber an falschem Orte sucht. Daß sich im Shan-hai-king auch Griechisches findet, ist wohl möglich und auch schon vor Laufer bemerkt worden (s. u. Anm. 237). Aber die Hauptmasse der fremden Sagen und Märchen stammt unzweifelhaft aus Indien und ist von dort sowohl Chinesen wie Griechen zugekommen, wie Conrady dies in seinem im folgenden öfters angeführten grundlegenden Aufsatz „Indischer Einfluß in China im 4. Jahrhundert v. Chr." (ZDMG LX, S. 335—351, bes. S. 344/345) gezeigt hat.

Übrigens muß man sich sehr hüten, nun gleich die ganze Ethnographie des Shan-hai-king in Bausch und Bogen für eine exotische Phantasie erklären zu wollen. Abgesehen davon, daß auch eine ganze Reihe geschichtlicher Völker darin auftritt (vgl. o.), können doch auch die fremden Sagen zuweilen an wirkliche Verhältnisse angeknüpft haben. So ist mir nicht ersichtlich, warum sich zum Beispiel die indische Pygmäensage nicht an ein wirkliches Zwergvolk, deren es ja in Westchina bis heute gibt, geheftet haben sollte, oder warum die Chinesen nicht die Amazonensage auf einen der vielen mutterrechtlich organisierten Tibeterstämme bezogen haben könnten. Ebensogut könnte sich auch zum Beispiel die Sage vom Riesenreich im Osten aus der Bekanntschaft mit den hochgewachsenen Tih-Stämmen Liao-tungs (s. Anm. 226) oder die vom haarigen Volk aus der Kenntnis eines Ainustammes (s. Anm. 230) entwickelt haben. Übermäßiger Skeptizismus dürfte hier ebensowenig angebracht sein wie Kritiklosigkeit.

war 天下 T'ien-hia, „das unter dem Himmel Befindliche", Reich und Welt in einem. Die langsame Expansion Chinas unter den Shang und noch mehr unter den Chou hat dann die Grenzen des Reiches weiter und weiter hinausgeschoben und mit der Handels- und Einflußsphäre den geographischen Gesichtskreis der Chinesen zusehends erweitert. Schon die im Chou-li[5] aufgezeichnete Provinzeinteilung der Chou zeigt, daß China um 1100 v. Chr. bereits annähernd seinen heutigen Umfang, den äußersten Süden und Südwesten abgerechnet, erreicht hatte, wenn auch wohl ein erheblicher Teil dieses Gebietes nur nominell chinesisch gewesen sein mag. Im Laufe des ersten vorchristlichen Jahrtausends hat sich dann die chinesische Machtsphäre immer weiter ausgedehnt, bis China unter Shi-huang-ti, Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr., seine natürlichen Grenzen erreichte, über die es erst in den letzten Jahrhunderten dauernd hinausgewachsen ist.

Der Handel, der den politischen Beziehungen ja stets vorauseilt und gewöhnlich der erste Träger kultureller Befruchtung zu sein pflegt, hat auch für China augenscheinlich die ersten Beziehungen zu fremden Kulturvölkern angebahnt. Während wir erst zur Han-Zeit etwas von offiziellen Beziehungen Chinas zu den Kulturländern des Westens, zu Indien und dem griechischen Vorderasien, vernehmen, tritt in Literatur und Kunst nicht minder wie auf andern Gebieten des geistigen Lebens indischer und wohl auch griechischer Einfluß schon weit früher zutage[6]. Dichtung und Philosophie, Kunst und Wissenschaft zeigen im 4. und 3. vorchristlichen Jahrhundert — und vielleicht schon früher — unverkennbar einen starken Einschlag indischen Geistes, der auf enge Beziehungen zu Indien schließen läßt. Der Strom fremder Gedanken, der damals über China hereinbrach, und die ungeahnte Perspektive, die die Bekanntschaft mit einer neuen Welt auftun mußte, hat auf Weltanschauung und Weltvorstellung der Chinesen wahrhaft umwälzend gewirkt und das alte Weltbild aufs gewaltigste erweitert und verändert. Freilich verdrängt hat er es keineswegs. Vielmehr hat sich der Grundgedanke der urzeitlichen Kosmoslehre — China das zentrale und dominierende Land der ganzen Welt — bis auf den heutigen Tag fast ungeschwächt behauptet.

Der erste Name, an den die Formulierung und Propaganda der indischen Kosmologie anknüpft, ist der des Tsou Yen 騶衍 (um 300 v. Chr.). Von seiner Lehre sind im Shi-ki einige Andeutungen überliefert[7]. Danach sollte China den Namen 赤縣神州 Ch'ih-hien Shen-chou, „Rotland, die Geisterprovinz (oder Insel)" führen und nur den einundachtzigsten Teil der gesamten Welt bilden. Es sei rings vom Meere umschlossen, so daß zwischen ihm und den Nachbarinseln kein Verkehr

[5] Chou-li 33, 3—58 (Biot II, 264—278).

[6] S. Conrady, Indischer Einfluß in China.

[7] Shi-ki 74, 1 a (Meng-tze-chuan). Vgl. MH I, Einl. S. 144 und 167. S. a. Lun-heng c. 19 (Forke, The Lun-heng I, 253).

stattfinden könne. Die übrigen Teile der Welt seien ebenso vom Meere umgeben und ihre Gesamtheit wieder von einem Ozean, der die Grenze der Welt darstelle.

Nicht allein weist diese riesenhafte Ausgestaltung des alten Weltbildes auf Bekanntschaft mit einer andern als ebenbürtig erkannten Kultur hin; auch das System des Tsou Yen selbst verrät fremde Herkunft. Es ist, wie Conrady gezeigt hat[8], nichts weiter als die Übertragung der indischen Dvīpatheorie auf chinesische Verhältnisse. Leider ist von seinem Lehrgebäude außer dem Grundgedanken nichts überliefert; denn Tsou Yens eigenes großes Werk „von über 100 000 Schriftzeichen" ist uns verloren. Auch wissen wir nicht, inwiefern er Schule gemacht hat; denn von Werken, die unmittelbar an ihn anknüpften, ist ebensowenig etwas erhalten. Daß sein Wirken aber keine bloße Episode geblieben ist, zeigen die Spuren, die es in der gleichzeitigen und späteren Literatur namentlich der ja auch sonst von indischen Gedanken erfüllten Taoisten hinterlassen hat. So sagt Chuang-tze[9], es verhalte sich „die Erde zur Welt wie ein Haufen Steine zu einer großen Marsch und China zur Erde wie ein kleines Reiskorn zu einem großen Speicher". Und anderthalb Jahrhundert später tritt sein System — freilich verändert und sozusagen verkümmert — wieder zutage in den Schriften des Huai-nan-tze († 122 v. Chr.).

Liu Ngan 劉安, meist unter seinem literarischen Pseudonym „der Weise vom Lande südlich des Huai" bekannt[10], ist einer der letzten großen Vertreter jener taoistischen Schule, die etwa vom 6. bis zum 1. vorchristlichen Jahrhundert vornehmlich in Südchina blühte und, durch die politischen und sozialen Verhältnisse der untergehenden Chou-Zeit in die Höhe getragen, die alte südchinesische Volksreligion und Volksphilosophie unter indischer und vielleicht auch griechischer Einwirkung zu einer kaum je wieder erreichten Höhe entwickelte[11]. Freilich gehört Huai-nan-tze nicht mehr zu den schöpferischen Geistern dieser Epoche; er ist vielmehr fast nur noch ein Kompilator, bei dem die Zitate bereits eine erheblich größere Rolle spielen als die eigenen Gedanken. Sein Werk, dessen Echtheit und Integrität unbezweifelt ist[12], zerfällt in zwanzig Bücher, denen als einundzwanzigstes noch eine zusammenfassende Übersicht des ganzen Systems, 要略, angehängt ist. Jedes Buch

[8] L. c. S. 342/343.

[9] Chuang-tze 17 (6), 2 a/b.

[10] Über sein Leben vgl. Ts'ien Han-shu c. 44. Aus diesem sind die Biographien bei Mayers, Chinese Reader's Manual, no. 412, und Giles, A Chinese Biographical Dictionary, no. 1269 entnommen. Vgl. auch Wylie, Notes on Chinese Literature, S. 126; Grube, Geschichte der chinesischen Literatur, S. 165—168.

[11] Vgl. Conrady, China, S. 545; Erkes, Chinas religiöse Entwicklung im Zusammenhang mit seiner Geschichte (OZ 1915, S. 63).

[12] Die gegenteilige Behauptung bei Giles, A History of Chinese Literature, S. 72, entbehrt jedes Anhalts und ist, wie fast alle literarkritischen Aufstellungen dieses Gelehrten, einfach aus der Luft gegriffen. Auch die Vermutung Wang Chungs (Forke, The Lun-heng II, 236), das Werk Huai-nan-tzes sei von seinen Schülern zusammengestellt, entbehrt jeder Begründung.

ist einem besondern Kapitel seiner Philosophie gewidmet, wenngleich sich der Inhalt nicht immer vollständig mit der Überschrift in Einklang bringen läßt. Für uns ist nun das vierte Buch seines Werkes von besonderem Interesse, das unter dem Titel 墜形訓 Ti-hing-hün „Belehrungen über die Erdoberfläche" die Quintessenz der kosmographischen, ethnographischen und naturwissenschaftlichen Anschauungen des damaligen China, insbesondere der taoistischen Kreise, kurz das taoistische Weltbild enthält.

Die Welteinteilung, die Huai-nan-tze zunächst gibt, ist offenbar dem Tsou Yen entnommen, soweit der Verlust der Originalquelle ein solches Urteil gestattet. Aber es macht den Eindruck, als hätte Huai-nan-tze diese Welteinteilung mit einer Einteilung des chinesischen Reiches verschmolzen. Wenigstens steigt er alsbald wieder vom kosmographischen Piedestal herab und beschränkt sich auf eine freilich äußerst phantastisch gehaltene Schilderung Chinas, seiner Naturprodukte und seiner Bewohner. Dann zieht er — wohl der interessanteste Abschnitt des ganzen Buches — die umwohnenden, teils wirklichen, teils legendären Völker in den Kreis seiner Betrachtung. Endlich widmet er dem Tier-, Pflanzen- und Mineralreich einige Erörterungen, die allerdings reichlich mit astrologischen und alchimistischen Spekulationen verquickt sind, aber doch der Naturkenntnis der alten Chinesen ein weit günstigeres Zeugnis ausstellen, als man ihr gewöhnlich zu erteilen pflegt.

Wie Huai-nan-tzes ganzes Werk, ist auch dieses Buch weit mehr ein Mosaik aus Zitaten als eine selbständige Schöpfung. Auch diejenigen Partien, für die sich unmittelbar keine literarischen Vorbilder nachweisen lassen, machen vielfach ganz den Eindruck, als beständen sie aus Stellen, die anderwärts aus dem Zusammenhange gerissen und bunt zusammengesetzt sind. Sicherlich stammt manches davon aus Werken, die, gleich der Kosmographie des Tsou Yen, heute verloren sind. Aus der erhaltenen Literatur hat Huai-nan-tze für das vorliegende Buch natürlich vor allem das Shan-hai-king benutzt, und zwar vornehmlich die jüngeren Partien, die also zumindestens im 2. vorchristlichen Jahrhundert schon vorhanden gewesen sein müssen. Die Anordnung der Stellen, die im Shan-hai-king in geordnetem Zusammenhang, bei Huai-nan-tze aber fast willkürlich eingestreut erscheinen, schließt die Möglichkeit aus, etwa daß das Shan-hai-king aus Huai-nan-tze geschöpft haben könnte. Sodann hat Huai-nan reichlich aus dem Lü-shi Ch'un-ts'iu 呂史春秋 des Lü Puh-wei 呂不韋 († 237 v. Chr.) entlehnt. Ferner finden sich Anspielungen auf Lao-tze, Lieh-tze, Chuang-tze, Kuan-tze, das Chou-shu u. a.; auch aus den Elegien von T'su, besonders aus K'üh Yüans Li-sao und T'ien-wen, ist einiges entnommen.

Die textkritischen Vorarbeiten zu Huai-nan-tze liegen leider sehr im argen. Wie fast alle taoistischen Schriftsteller — mit Ausnahme von Lao-tze und Chuang-tze — hat er sich in China nur verhältnismäßig geringer Beachtung erfreut und ist anscheinend nur zweimal kommentiert worden. Der erste Kommentar rührt von

Kao Yu 高誘 her, einem sonst sehr geschätzten Gelehrten der Han-Zeit, zu dessen Glanzleistungen dieser Kommentar aber jedenfalls nicht gehört. Man vermißt nicht nur häufig die Erklärung schwieriger Ausdrücke und dunkler Wendungen, sondern Kao Yu hat sich auch fast nie die Mühe gemacht, die Parallelstellen aus den älteren Literaturwerken beizubringen. Diese empfindlichen Lücken werden auch nicht ausgefüllt durch den Kommentar, den Chuang K'uei-k'ih 莊逵吉 seiner — nach der Vorrede aus dem Jahre 1788 stammenden — Ausgabe des Huai-nan-tze beigegeben hat. Seine Bemerkungen und Ergänzungen zu Kao Yus Kommentar — dem er im ganzen mehr Aufmerksamkeit zuwendet als dem Text — sind zuweilen ganz interessant, obgleich Chuang mit ermüdender Weitschweifigkeit schreibt. Zur Aufhellung sprachlicher und sachlicher Schwierigkeiten aber tragen sie fast nichts bei. Ein Hauptmangel beider Kommentare ist es auch, daß keiner von ihnen auf die Lücken und Einschiebungen aufmerksam macht, deren sich in diesem Buche augenscheinlich mehrere finden. Dagegen sind die vorkommenden Varianten stets gewissenhaft verzeichnet.

Die europäische Sinologie hat sich mit Huai-nan-tze bisher nur vereinzelt befaßt. In de Groots Religious System of China ist zum Beispiel Huai-nan, obgleich er zu den wichtigsten Quellen für altchinesischen Volksglauben gehört, kaum einmal erwähnt. Übersetzungen in fremde Sprachen lagen bisher gleichfalls nicht vor. Denn was de Harlez in seinen „Textes Taoistes" (Par. 1891) als Auszug aus Huai-nan-tze bietet, läßt sich auch beim besten Willen nicht einmal mehr als Paraphrase bezeichnen. Man erkennt das Original darin meist nur noch an den Namen — soweit diese nämlich nicht falsch transkribiert sind.

Der vorliegenden Übersetzung ist der Text der Shang-hai-Ausgabe Tze-shu-erh-shih-pah-chung 子書二十八種 zugrunde gelegt. Von den in den Anmerkungen angeführten Werken sind Shan-hai-king, Lü-shi Ch'un-ts'iu, Lieh-tze, Chuang-tze und Kuan-tze ebenfalls nach dieser Sammlung; Chou-shu, Muh-t'ien-tze-chuan, Shui-king und Ta Tai Li-ki nach der kleinen Ausgabe des Han-Wei-ts'ung-shu zitiert. Die kanonischen Bücher sind nach der Einteilung in Legges Chinese Classics zitiert; die Elegien von Ts'u nach Versen. Für das Li-sao und die Neun Gesänge (Kiu-Ko 九歌) K'üh Yüans ist dabei die Stropheneinteilung zugrunde gelegt, der die Übersetzung von Pfizmaier (Das Li-Sao und die neun Gesänge, Denkschr. d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Kl., 3. Bd., S. 161—188) gefolgt ist.

Folgende Abkürzungen sind angewandt:

Biot = Le Tcheou-li, trad. Ed. Biot. Par. 1851.
Ch.Cl. = The Chinese Classics, ed. James Legge. Hongkong 1861—1865.
Mayers = Mayers, Chinese Reader's Manual. Ld. 1910.
MDG = Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
MH = Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien, trad. Ed. Chavannes. Par. 1895 ff.

OZ = Ostasiatische Zeitschrift.
Playfair = Playfair, The Cities and Towns of China. Shanghai 1910².
TSCC = T'u-shu-chi-ch'eng.
ZDMG = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

Buch IV.

墜[1]形訓 „Belehrungen über die Erdoberfläche":

Was auf der Erdoberfläche zwischen den sechs Richtungen[2], innerhalb der vier Endpunkte[3] existiert, das wird beschienen von Sonne und Mond, geleitet von den Tierkreisbildern, geordnet von den vier Jahreszeiten, geregelt[4] von dem T'ai-sui[5].

Zwischen Himmel und Erde gibt es neun Provinzen und acht Endpunkte[6]. Auf der Erde gibt es die neun Berge. Unter den Bergen gibt es die neun Grenzfesten[7], unter den Marschen gibt es die neun Sümpfe[8], unter den Winden gibt es die acht Klassen, und von Gewässern die sechs Rangstufen[9].

Was heißt „die neun Provinzen"?

Im Südosten liegt Shen-chou, es wird Nung-t'u (das bebaute Land)[9a] genannt.

Gerade im Süden liegt Tze-chou, es wird Wu-t'u (das fruchtbare Land)[10] genannt.

---

[1] 墜 Nebenform von 地.

[2] Die 六合 sind Himmel, Erde und die vier Weltgegenden.

[3] Die 四極 erklärt der Komm. als die Endpunkte der vier Weltgegenden.

[4] 要 nach dem Komm. = 正 „regeln".

[5] Das T'ai-sui ist nach den im Tze-tien angeführten Stellen ein unglückbringendes Gestirn (der Planet Jupiter). Es beherrscht nach dem Komm. die vier Jahreszeiten. Vgl. T'oung-pao XV, 687. — Der ganze Einleitungssatz findet sich Shan-hai-king 6, 1ª wörtlich wieder bis auf die beiden ersten Zeichen, für die das Shan-hai-king nur 地 setzt. Ebenso Lieh-tze 5, 2ᵇ wo die Worte Yü dem Großen in den Mund gelegt werden.

[6] Die acht Endpunkte sind nach dem Komm. die Endpunkte der acht Weltgegenden. Vgl. Anm. 133.

[7] Das schwer übersetzbare Wort 塞 erklärt das Tze-tien: 國之阨險曰塞 „eines Landes schwer überwindbare Naturhindernisse nennt man Sze".

[8] 藪 wird von dem Tze-tien nach dem Kommentar des Erh-ya als „eine große Marsch" (大澤) erklärt.

[9] Die gleiche Aufzählung findet sich Lü-shi Ch'un-ts'iu 13, 1ª wieder.

[9a] Der Komm. bemerkt zu diesem Namen: „Ein Gestirn im Südosten bringt dem Ackerbau Segen. Das war Hou Ts'ih's Plan. Daher wird es Ackerbauland genannt." — Über Hou Ts'ih's Plan s. Shu II, 1, 18; II, 4, 1; V, 27, 8. — Shen-chou ist der von Tsou Yen aufgebrachte Name für China (赤縣神州) cf. Shi-ki 74, 1ª, Meng-tze-chuan (s. d. Einleitung). Die übrigen Namen dürften wohl ebenfalls der Kosmographie Tsou Yen's entnommen sein; doch läßt sich bei dem Verlust der Quellen Genaueres darüber leider nicht feststellen.

[10] Der Komm. erklärt 沃 durch 盛 „überfließend, fruchtbar". „Im fünften Monat, Kien-wu, säet und erntet man reichlich. Daher wird es ‚fruchtbares Land' genannt."

Abb. 1.

Im Südwesten liegt Jung-chou, es wird T'ao-t'u (das riesige Land)[11] genannt.

Gerade im Westen liegt Yen-chou, es wird Ping-t'u (das vollendete Land)[12] genannt.

Gerade in der Mitte liegt Chi-chou, es wird Chung-t'u (das Mittelland) genannt.[13]

Im Nordwesten liegt T'ai-chou, es wird Fei-t'u (das fette Land)[14] genannt.

Gerade im Norden liegt Tze-chou, es wird Cheng-t'u (das vollkommne Land)[15] genannt.

Im Nordosten liegt Po-chou, es wird Yin-t'u (das geheimnisvolle Land)[16] genannt.

Gerade im Osten

[11] 滔 erklärt der Komm. durch 大. „Im siebten Monat, Kien-shen, werden die fünf Getreidearten groß. Daher heißt es ‚riesiges Land' (?)."

[12] 幷 wird durch 成 „vollendet" erklärt. „Im achten Monat, Kien-yu, vollenden sich alle Getreidearten zur Reife. Daher heißt es ‚vollendetes Land'." — Diese Erklärung macht, wie die vorige, einen sehr gezwungenen Eindruck.

[13] Der Komm. erläutert 冀 durch 大. „Es ist der Herr der vier Weltgegenden. Daher heißt es Mittelland."

[14] Der Ausdruck 肥土, „fettes Land", ist nach dem Komm. noch nicht erklärt.

[15] 成土, „vollkommnes Land", wird ebenfalls als unerklärt bezeichnet.

[16] 薄 erklärt der Komm. durch 平 „eben, friedlich". „Die Winde sind dort verborgen. Darum heißt es „verbergendes" (geheimnisvolles) Land.

liegt Yang-chou, es wird Shen-t'u (das wiederholte/?/Land)[17] genannt.

Wie heißen die neun Berge?

Der Hui-ch'i[18], T'ai-shan[19], Wang-wu[20], Shou-shan[21], T'ai-hua[22], K'i-shan[23], T'ai-hing[24], Yang-ch'ang[25], Meng-men[26].

Abb. 2.

[17] Der Komm. erklärt 申 durch 復 „wieder" und gibt die nicht recht verständliche Bemerkung: „Die Yin-Winde ziehen gen Norden, die Yang-Winde erheben sich wiederum im Nordosten. Daher heißt es ‚das wiederholte (?) Land'."

[18] Der Hui-hi liegt nach dem Komm. in Hui-hi-kün, dem heutigen Hui-hi-hie in Shao-hing-fu 紹興府, Prov. Che-kiang.

[19] Der T'ai-shan liegt nach dem Komm. „im heutigen T'ai-shan-kün. Er ist der östliche heilige Berg". Der Distrikt heißt heute T'ai-ngan-hien 泰安, T'ai-ngan-fu, Shantung.

[20] Der Wang-wu-shan liegt „östlich vom Ho, im heutigen Yüan-hien (垣), nordöstlich von dort, wo das Yüan-shui (沅水 ‚Speichelgewässer') entspringt". Es ist im heutigen Huai-k'ing 懷慶 in Honan, an der Grenze der Distrikte Tze-chou 澤州 und Feng-chou 縫州 in Shansi. Vgl. Anm. 286.

[21] Der Shou-shan liegt nach dem Komm. „in P'u-fan-hien (蒲坂), in der Krümmung des südlichen Ho, wo Peh I sich verbarg". Es ist der heutige Shou-yang 首陽 in P'u-chou-fu 蒲州府 in SW-Shensi. Über Peh I s. Mayers, Chinese Reader's Manual no. 543.

Wie heißen die neun Grenzfesten?

Man nennt sie T'ai-fen[27], Min-ngoh[28], King-yüan[29], Fang-ch'eng[30], Yao-fan[31], King-king[32], Ling-tz'e[33], Kou-chu[34] und Kü-yung[35].

Wie heißen die neun Marschen?

---

[22] Den T'ai-hua bezeichnet der Komm. als „den heutigen Hua-yin-shan 華陰山 in Hung-nung 宏農. Er ist der heilige Westberg". Er liegt im jetzigen Tung-chou 同州, Shensi. Der noch heute gebräuchliche Name rührt daher, daß der Berg mit seinen sechs Gipfeln den Eindruck einer großen Blume macht.

[23] „Der K'i-shan", sagt der Komm., „ist im heutigen Fu-feng 扶風 nördlich von Mei-yang-hien (美陽), wo sich die Hauptstadt der Choudynastie befand." Er liegt im heutigen Feng-siang-fu (鳳翔府) in Shensi, unweit von 豐 Feng, das bis 781 Residenz der Chou war.

[24] Der „T'ai-heng"„ bemerkt der Komm., „ist im heutigen Shang-t'ang 上黨 an der Grenze von T'ai-heng 太行, innerhalb des Chih-ho 直河 in Yie-wang-hien 野王." — Die Gegend heißt jetzt Ling-ch'uan 陵川 in Tze-chou 澤州, Shansi.

[25] Der Komm. gibt an: „Yang-ch'ang ist der Name eines Berges. Das Shuoh-yüan 說苑 sagt: Von Kieh's [des letzten Hiakaisers] Wohnort war links der Ho-tze 河沸 und rechts der T'ai-hua 太華. Der I-küeh 伊闕 lag südlich davon, der Yang-t'ang 羊腸 nördlich davon. Heute liegt es 90 Li nordwestlich von T'ai-yüan 太原, Tsin-yang 晉陽 und geht über den Fluß westlich nach Shang--kün-kuan 上郡關, Yang-ch'ang-fan 羊腸坂." — Die Gegend ist im heutigen T'ung-chou-fu 同州府 in Shensi.

[26] Vom Meng-men sagt der Komm. nur, daß es an der Grenze von T'ai-hing (jetzt Huai-k'ing in Honan, cf. Anm. 20 u. 24) läge. Es wird Shan-king-hai 3, 6a genannt. — Die Aufzählung der Berge entspricht der im Lü-shi Ch'un-ts'in 13, 1a, ebenso die folgende der Grenzfesten und Marschen.

[27] T'ai-fen liegt nach dem Komm. in Tsin, im heutigen Mu-chou-fu 沒州府 in Shansi.

[28] Min-ngoh ist nach dem Komm. „das heutige Hung-nung (cf. Anm. 22), dasselbe wie Min-chi 澠阨". Es liegt im heutigen Min-chi-hien in Honan.

[29] und

[30] Ching-yüan und Fang-ch'eng verlegt der Komm. beide nach Ts'u. Ching-yüan ist im heutigen Ching-chou-fu, Hupeh. Fang-ch'eng war nicht zu identifizieren.

[31] Yao-pan ist nach dem Komm. Yin 吟 in Hung-nung-kün (cf. Anm. 22) in Min-chi, dem heutigen Min-chi-hien in Honan (Playfair 4447).

[32] King-king ist nach dem Komm. der Tang-shan 常山, der bis zur Grenze von T'ai-yüan reicht. Er ist im heutigen Cheng-ting-fu 正定府 in Chihli.

[33] Ling-tze ist nach dem Komm. in Liao-si, ein öfters vorkommender, nicht genau zu identifizierender Name mehrerer Örtlichkeiten in Chihli und Shansi (cf. Playfair s. no. 3802).

[34] Kou-tsu verlegt der Komm. nach Ying-men 鴈門 und identifiziert es mit Yin-kuan 陰館. Es ist das heutige Yang-men-kuan 雁門關 in T'ai-chou 代州, Shansi.

[35] „Kü-yung", sagt der Komm., „ist in Shang-ku 上谷, östlich von Chü-yang 沮陽, geht durch bis zur Grenze von Kün-tu 渾都." Es ist in Yen-ch'ing 延清, Chihli (cf. Playfair s. no. 1428).

Abb. 3.

Man nennt den Kü-k'ü[36] von Yüeh, den Yün-meng[37] von Ts'u, den Yang-yü[38] von Ts'in, den Ta-luh[39] von Tsin, den Pu-t'ien[40] von Cheng, den Meng-chu[41] von Sung, den Hai-yü[42] von Ts'i, den Kü-lu[43] von Chao und den Chao-yü[44] von Yen.

[36] Der Kü-k'üh liegt nach dem Komm. zwischen Wu und Yüeh, also in der heutigen Provinz Chehkiang. Lü-shi-ch'un-ts'in 13, 1b ist er der Kü-küh von Wu genannt. Vgl. Anm. 117.

[37] Der Yün-meng ist ein in der alten Literatur häufig, so schon Shu III, 1, I, 50, erwähnter See in Ts'u, nach dem Komm. in Nan-kün 南郡, Hua-ku 華容 (im heutigen Hupeh, cf. Playfair s. no. 4557). Er scheint ursprünglich aus zwei Seen bestanden zu haben; wenigstens wird Tso-chuan XI, 4, 15 der Yün und Chao-hun V. 130 der Meng als besonderer See genannt. Zur Ts'in-Zeit erscheint er jedoch schon als ein See (s. z. B. MH II, 185). Vgl. auch MH I, S. 122, Anm. 2.

[38] Der Komm. bemerkt: „Der Yang-yü ist der Feng-yü-chi. Ein (andrer) Name für den Yang ist Kü-pu 具圃. Chuang K'uei-k'ih bemerkt: Für Kü-fu setzt das Tso-chuan Kü-yu 瞿圃. Ich glaube, das ist ein Druckfehler." — Lü Puh-wei hat 瞿紆.

[39] Der Komm. gibt an: „Der Ta-luh ist dort, wo Wei Hien-tze 魏獻子 reiste, verbrannte und umkam." S. Tso-chuan XI, 1. Danach lag der Ta-luh in Tsin, im heutigen Shansi.

[40] Der Komm. sagt: „Der Pu-t'ien ist im heutigen Honan, Chung-mao 中牟" und verweist auf Tso-chuan V, 33 (Ch. Cl. V, 222/4), wo es heißt: In Cheng gibt

Wie heißen die acht Winde?

Der Nordost heißt der flammende Wind[45].

Der Ost heißt der langgezogene Wind[46].

Der Südost heißt der leuchtende Wind[47].

Der Süd heißt der große Wind[48].

Der Südwest heißt der kühle Wind[49].

Der West heißt der hohe Wind[50].

Der Nordwest heißt der schöne Wind[51].

---

es den Yüan-yu 原圃, wie in Ts'in den Kü-pu (s. Anm. 38). — Chung-mao ist das heutige Chung-mao-hien, K'ai-feng-fu, Honan (Playfair No. 1546). Lü Puh-wei hat statt Cheng 梁 Liang.

[41] Komm.: „Der Meng-chu ist der heutige Liang-yüan 梁園. Er ist die Marsch nordöstlich von Sui-yang 睢陽." — Ein Liang-yüan liegt in Ho-fei-hien 合肥, (Nganhui; Playfair 3793), ein Sui-yang bei P'ei in Kiangsu (Playfair 5945).

[42] Komm.: „Der Hai-yü entspricht dem Yai 崖 nahe Hai-pin 海濱." Hai-pin lag in Funing-hien 撫寧, Chihli (Playfair 1935).

[43] Komm.: „Heute ist der Kü-lu die Huang-ngo-Marsch 黃阿澤. Chuang Kuei-k'ih bemerkt dazu: „Die Huang-ngo-Marsch entspricht dem Kuang-ngo 廣|. In alter Schreibweise ist 黃 für 廣 allgemein gebräuchlich."

[44] Komm.: „Der Chao-yü ist im heutigen T'ai-yüan-kün 太源郡, das in alter Zeit zu Yen gehörte." Lü Puh-wei nennt ihn Ta-chao 大|.

[45] Komm.: „Der aus der schweren (昆) Luft entsteht." V. l. 融風 „der lichte Wind". Das Lü-shi-Ch'un-ts'iu (13, 1b) sagt 東北曰炎風 und führt auch die folgenden Winde in dieser Form an.

[46] Komm.: „Der aus der zitternden (震) Luft entsteht." V. l. 明庶風 „der das Volk erleuchtende Wind". Lü Puh-wei: 滔| t'ao-feng „der gewaltige Wind". Shan-hai-king 1,5b heißt es: 令邱之山...其南有谷焉曰中谷條風自是出 Im Süden (des Ling-k'iu-Berges) gibt es ein Tal, das Mitteltal heißt; der T'iao-feng geht von dort hervor.

[47] Komm.: „Der aus der weichen (巽) Luft entsteht." V. l. 清明| „der hellleuchtende Wind". Lü: 熏| hun peng der rauchende Wind.

[48] Komm.: „Der aus der hellen (離) Luft entsteht." V. l. 愷| „der angenehme Wind" und 豈風| „der sanfte Wind".

[49] Komm.: „Der aus der irdischen (坤) Luft entsteht." Lü Puh-wei: 淒| ts'i-feng „der eisige Wind".

[50] Komm.: „Der aus der Höhenluft (兌) entsteht." — liao ist nach dem Tze-tien „die Erscheinung eines hohen Windes". Huai-nan-tze 6, 2a heißt es: 至陰||至陽赫| „Die höchste Dunkelheit (heißt) liao-liao, die höchste Helle ho-ho."

[51] Komm.: „Der aus der himmlischen (乾) Luft entsteht." Lü-shi: 厲| li feng der strenge Wind. V. l. 閶 |閌| Wind des Ch'ang-hoh (Himmelstores). Ch'ang-hoh ist nach dem Shuoh-wen (Tze-tien s. v. 閶) ein Ts'u-Wort für Tor. Huai-nan-tze 1, 2a (Yüan-tao-chün) heißt es davon: 排| |淪(v. l. 綸) 天門 man öffnet das Ch'ang-hoh und tritt zum Himmelstor ein. Der Komm. gibt dazu an: ||始升天之門也天門上帝所居紫微宮門也 „Das Ch'ang-ho ist das Tor am Anfang des Aufstiegs zum Himmel. Das Himmelstor ist das Tor des kaiserlichen Palastes, wo Shang-ti wohnt."

Der Nord heißt der kalte Wind[52].

Abb. 4.

Das Ch'ang-hoh wird ebenfalls in K'üh Yüans Yüan-yuh V. 48 erwähnt, wo, anscheinend mit Anspielung auf Lao-tze c. 10, von seinem Auf- und Zuklappen die Rede ist. Li sao Str. 48 ist von dem auf dem K'un-lun gedachten, reichgeschnitzten Himmelstore 靈墳 die Rede. Sung Yüh's Chaohun (V. 32) erwähnt neun Himmelstore, die nach dem Komm. alle neunstöckig sind. Vgl. Anm. 70. Ebenso werden Shan-hai-king 11, 2a neun „lichteröffnende" Tore des K'un-lun genannt, wobei der Komm. auf Huainan-tze 1, 3a verweist. Huai-nan-tze 3, 3a, b (T'ien-wen-hün) ist von dem Ch'ang-hofeng die Rede (siehe Anm. 52). Das Shiki, Lü-shu (25,1b) bemerkt darüber: 風居西方閶者倡也閶者藏也言陽氣道萬物□黃泉也 „Der Ch'ang-hoh-Wind wohnt im Westen. Ch'ang ist = ch'ang anfangen. Hoh ist = ts'ang verbergen. Es bedeutet: Die Yang-Luft führt alle Wesen dazu, sich bei den Gelben Quellen (der Unterwelt) zu verbergen (?)".

[52] Komm.: „Der aus der wäßrigen (汝) Luft entsteht." V. l. 廣莫 „der grenzenlose Wind". Die Winde sind, wie der Komm. hier andeutet und Kap. 3, 3a,b ausdrücklich angibt, mit den 八卦 acht Trigrammen zusammengebracht, die ja auch den Himmelsgegenden korrespondieren. Dabei ist das System 後天 zugrunde gelegt. Die den Winden beigelegten Eigenschaften sind aus den Namen der Trigramme erschlossen. Als Namen sind im T'ien-wen-hün die hier als variae lectiones ge-

Wie heißen die sechs Gewässer?

Sie heißen Ho-shui[53], Chi'-shui[54], Liao-shui[55], Hei-shui[56], Kiang-shui[57] und Huai-shui[58].

Insgesamt[59] [beträgt die Ausdehnung des Landes] innerhalb der vier Meere von O nach W 28 000 Meilen, von S nach N 26 000 Meilen[60].

Die Wasserstraßen [messen zusammen] 8000 Meilen[61]. Von ihren bekannten

---

gebenen angeführt. Die Winde werden dort auch mit den Musikinstrumenten zusammengebracht; es entspricht der 條 風 dem 笙 Sheng, der 明庶 | dem 管 kuan (Bambusflöte), der 清明 | dem 柷 chu Holzkasten, der 景 der ▢ hien Laute, der 涼 | dem 瑄 hün irdnen Topf, der 閶▢ | der 鐘 chung Glocke, der 不周 | dem 磬 k'ing Klangstein und der 廣莫 | der 鼓 ku Trommel. — Vgl. Shi-ki c. 25 (Lü-shu), 1b.

[53] Komm.: Das Ho-shui entspringt in der Nordostecke des K'un-lun. Cf. Shan-hai-king 2, 9b.

[54] Komm.: Das Ch'i-shui entspringt in seiner (des K'un-lun) Südwestecke. — Das Ch'i-shui ist ein in Sze-ch'uan entspringender Nebenfluß des Yang-tze (s. Playfair sub „Principal Rivers and Lakes of China" no. 51). Es ist erwähnt bei Chuang-tze 5, 1, 2a, wo von Huang-ti's Zug dorthin berichtet wird; der Komm. tut seines Ursprungs auf dem K'un-lun ebenfalls Erwähnung.

[55] Komm.: „Das Liao-shui entspringt auf dem Kie-shi-shan 碣石山. Nördlich der Grenze fließt es nach Osten und geradeswegs südöstlich von Liao-tung ins Meer." Das Tze-tien s. v. 遼 führt aus dem Chi-yün 集韻 an: (Liao ist der) Name eines Gewässers in Liao-yang-hien (| 陽) in Feng-t'ien-fu 奉天府, Playfair Nr. 3806). Es ist der heutige Liao-ho.

[56] Komm.: „Das Hei-shui ist in Yung-chou." Das Hei-shui galt als im hohen Altertum als Westgrenze Yung-chous und damit der bekannten Welt, s. Conrady, Geschichte Chinas, S. 481. Es wird bereits im Yü-kung erwähnt, s. Shu III, I, 71; III, II, 6. Das Shan-hai-king 11,2a nennt auch einen 黑水之山 und lokalisiert ihn am „fließenden Sand" der Wüste Gobi.

[57] Komm.: „Das Kiang-shui entspringt auf dem Min-shan 岷山 in Shu (Sze-ch'uan), jenseits der Westgrenze." Min liegt in Kung-ch'ang-fu in Kan-su, s. Playfair Nr. 4457.

[58] Komm.: „Das Huai-shui entspringt auf dem T'ung-p'eh-shan 桐柏山 ‚Zypressenberg', in P'ing-chi, Nan-yang." Nan-yang liegt in Honan (Playfair 4640), der Huai fließt in den See Hung-tze 洪澤 in Kiangsu (s. Playfair sub „Rivers" no. 144 u. 162). Vgl. Anm. 282.

Die sechs Ströme sind bei Lü Puh-wei ebenso aufgezählt.

[59] 闔 (eig. Türflügel, 門扇, cf. Tze-tien s. v.) ist hier = 合 zusammen; offenbar eine alte Zeichenvertauschung. Lü Puh-wei hat 凡, das übrige wörtlich ebenso.

[60] Komm.: „Tze (子) und Wu (午) bilden die Längengrade (經, eig. Kette), Mao (卯) und Yu (酉) die Breitegrade (緯, eig. Schuß eines Gewebes). S. Anm. 152. Es heißt: Die Längengrade sind kurz, die Breitengrade sind lang." Diese offenbar nur aus dem Text abstrahierte Behauptung gibt aber leider keinen Aufschluß darüber, wie Huai-nan-tze zu seiner eigentümlichen Vorstellung gekommen ist. Vgl. Anm. 64.

[61] V. l.: 通谷其名川 „unter allen Flußtälern von berühmten Strömen . . ."

Flußtälern und berühmten Strömen gibt es 600[62]. Die Landwege[63] [messen] 3000 Meilen[64].

Yü ließ so den T'ai-chang vom Ostpol bis zum Westpol laufen, 233 500 Meilen und 75 Schritte. Er ließ den Shu-hai vom Nordpol zum Südpol laufen, 233 500 Meilen und 75 Schritte[65].

Von allen großen Gewässern, Abgründen und Marschen von 300 Jen und darüber gibt es in den 233 500 Meilen 9 Abgründe[66].

Abb. 5.

Die obige Lesart ist wohl verständlicher und daher vorzuziehen. Doch ist 其 anscheinend nur ein Druckfehler für 六, was Lü Puh-wei, dem die Stelle im übrigen wörtlich entnommen ist, hier statt 其 hat.

[62] Lü Puh-wei hat statt 徑注 „Verzweigungen".

[63] Nach dem Komm. sind unter den Landwegen die von Norden nach Süden reichenden (衰) Wege zu verstehen (?). Der Komm. denkt vielleicht, da die großen Wasserstraßen von W nach O laufen, müßten die Landwege das nord-südliche Gegenstück dazu bilden.

[64] Komm.: „T'ai-chang und Shu-hai waren gut zu Fuß und beide Beamte Yü's. [Der Raum] innerhalb der vier Meere ist von O nach W länger, von S nach N kürzer, der innerhalb der Pole derselbe." Der Komm. zu Shan-hai-king 9, 1b berichtet anläßlich einer Angabe über die Poldistanzen unter Hinweis auf Huai-nan-tze dieselbe Geschichte. Ein Pu ist das Doppelte eines K'uei 跬, was das Heben eines Fußes bedeutet. S. Tze-tien s. v. 步 und 跬.

[65] Die neun Abgründe, über die der Komm. nichts bemerkt, dürften mit den

Yü bedeckte sodann mit der wachsenden Erde[67] die weiten Gewässer und machte die berühmten Berge.

Er ebnete das K'un-lun-Gebirge[9], um die Erde[68] zu erniedrigen.

Mitten darin[69] gibt es eine aufgetürmte Stadt, neunstöckig, ihre Höhe beträgt 11 000 Meilen, 114 Doppelschritte, 2 Fuß und 6 Zoll[70]. Oben gibt es Baumkorn[71], dessen Länge 5 Faden beträgt. Der Perlenbaum, der Edelsteinbaum, der Süan-

neun Marschen (cf. Anm. 36—44) identisch sein. — Der Jen 仞 ist ein Maß von etwa 8 Fuß 尺 im Umfang.

[66] Komm.: 息土不耗減掘之益多 „Die wachsende Erde wird nicht durch Verminderung geschädigt. Soviel man ausgräbt, wird ausgefüllt." Cf. Tze-tien s. v. 息: 土自長息無限曰壤 „Erde, die von selbt unbegrenzt wächst, heißt si-yang." Dazu wird auf das Shan-hai-king verwiesen □鯀帝之 | | 以堙洪水 „K'un stahl Gottes wachsende Erde, um damit die überflutenden Wasser einzudämmen." Siehe aber u. den Text zu Anm. 174a, wo 息 dem Zusammenhang nach „weich" bedeuten muß.

[67] 虛 ist ein hohes Gebirge. Über den K'un-lun s. Anm. 69.

[68] Die Lesart 池 „Teiche" statt Erde ist ohne Sinn und daher wohl zu verwerfen.

[69] 中 nach den Komm. „im K'un-lun". — Der K'un-lun ist das sagenhafte Gebirge, das an der Westgrenze der Erde gedacht und mit der zunehmenden Kenntnis von Zentralasien immer weiter nach Westen, zuletzt bis über das Mittelländische Meer hinaus geschoben wurde. In seinen ältesten Erwähnungen (Shu III, I, 83; III, IV, 6) erscheint es als ein wirkliches Gebirge (an letzterer Stelle als ein Vulkan) Innerasiens, ist jedoch bereits im 4. Jahrhundert v. Chr., offenbar unter indischem Einfluß, zu einem dem Meru nachgebildeten Fabelberge geworden (vgl. Conrady, Indischer Einfluß in China im 4. Jahrhundert v. Chr., ZDMG LXX, S. 344). So schon Shan-hai-king 2, 8a/b, und 11, 2a. — Eine Zusammenstellung sämtlicher Berichte über den K'un-lun s. T'u-shu-chi-ch'eng IIIc Bd. 79 (180). Eine Würdigung der älteren Angaben bei Conrady, Die Sven-Hedinschen Lou-lan-Funde.

[70] Die Stelle nimmt sich aus wie eine Antwort auf T'ien-wen V. 40/41: 崑崙縣圃其尻安在增城九重其高幾里 „Des K'un-lun hängende Gärten, wo ist ihr Platz? Der aufgetürmten Stadt neun Stockwerke, wieviel Meilen beträgt ihre Höhe?" Die Stadt ist wohl dem meilenhohen Palaste Indras auf dem Meru nachgebildet; s. Conrady l. c. Doch wird Shan-hai-king 2, 8b bereits ein Palast des Huang-ti und eine Stadt auf dem K'un-lun genannt, ebenso Muh-t'ien-tze-chuan 2, 1a. Die neun Stockwerke erinnern an den neunfachen Himmel, T'ien-wen V. 7: □則九重 „das runde Vorbild, das neunstöckige", der wohl mit der Vorstellung von neun den neun irdischen Provinzen entsprechenden Himmeln (Li-sao Str. 11; T'ien-wen V. 11, Lü-shi-Chun-ts'iu 13, 1a, Huai-nan-tze 3, 1a) zusammenhängt; ebenso an das (oder die) neunstöckigen Himmelstore (Chao-hun V. 32 und Komm. dazu, vgl. Anm. 51). Das Himmelstor wird, zusammen mit den hängenden Gärten, auch Li-sao V. 48 genannt.

[71] Vgl. Shan-hai-king 11, 2a: [„Der Yüh-shan 玉山, wo die Wang-mu wohnt, ist das K'un-lun-Gebirge.]* Auf seinem Gipfel gibt es Baumkorn, 5 Sün lang und 5 Wei 圍 groß. Im 2. Monat keimt es, im 8. Monat reift es." Der Komm.

* Der erste Satz wird im Tze-tien zitiert, fehlt aber in der Shanghai-Ausgabe 子書二十八種.

baum, der Unsterblichkeitsbaum sind westlich davon[72]. Der Sandkirschenbaum[73]

Abb. 6.

erklärt das Baumkorn für eine Getreideart, die in der Ecke des Hei-shui wächst und eßbar ist. Er verweist auf Muh-t'ien-tze-chuan 4, 1a, wo das Muh-ho als eine wildwachsende Getreideart jener Gegend beschrieben wird. — Der Ausdruck Muh-ho fehlt bei Couvreur und Giles. Das Tze-tien s. v. 禾 nennt außer der Shan-hai-king-Stelle dafür nur noch einen Vers des Dichters Pao Chao 鮑照: 遠食玉山禾 „Weithin ißt man das Korn des Yüh-shan."

[72] Diese vier Bäume werden auch Shan-hai-king 11, 2b, 3a genannt. Lü-shi-Ch'un-ts'iu 14, 3a wird ein Baum des langen Lebens genannt, dessen Früchte nach dem Komm. unsterblich machen und der auf dem K'un-lun wächst.

[73] Das Tze-tien erklärt den Ausdruck 沙棠 s. v. 棠 als den Namen eines Baumes, dessen Früchte wie Pflaumen schmecken; aber keine Kerne haben. Eine Angabe unseres Komm., daß Sha-t'ang ein Edelstein sei, erscheint unbegründet. Vgl. Lü-shi-Ch'un-ts'iu 14, 3b 果之美者沙棠之實 Der Früchte Schönstes sind des Sha-t'ang Früchte. Shan-hai-king 2, 8b: 有木焉其狀如棠華黃赤實其味如李而無核名曰沙□可以禦水食之使人不溺 „(Auf dem K'un-lun) gibt es einen Baum; sein Aussehen ist wie ein Kirschbaum, seine Blüten sind gelb, rot seine Früchte; ihr Geschmack ist wie Pflaumen; aber sie haben keine Kerne, sie heißen Sandkirschen. Man kann sich gegen das Wasser schützen, indem man sie ißt; sie lassen den Menschen nicht ertrinken."

und der Lang-kan-Baum[74] sind östlich davon. Der rote Baum ist südlich davon[75]. Der Pi-Baum[76] und der Yao-Baum[77] sind nördlich davon.

---

[74] Der Lang-kan-Baum auf dem K'un-lun wird Shan-hai-king 11, 3ª genannt; 16, 2ᵇ wird weißer Baum-Lang-kan (白木｜｜) erwähnt. Der Lang-kan ist schon Shu-king I, 3, I, 81 als Produkt von Yung-chou genannt, dgl. Muh-t'ien-tze-chuan 4, 1ª. Legge identifiziert ihn hier (Ch. Cl. IV, 127) mit dem Lapis lazuli, was aber wohl nur eine unbegründete Vermutung ist. Die im Tze-tien angeführten Autoritäten nennen ihn sehr unbestimmt „wie eine Perle" (Shuoh-wen), „einen Stein wie ein Edelstein" (Yüh-pien), „Namen eines Edelsteines" (Kuang-yün). Weiter zitierte Stellen aus dem Pen-tsao nennen ihn als Produkt Indiens und sagen mit bezug auf das Shan-hai-king und Huai-nan-tze vom Lang-kan: 在山爲｜｜在水爲珊瑚 „Steht er auf einem Berge, so ist es der Lang-kan, steht er im Wasser, so ist es die Koralle." Hierauf beruht es wohl, daß Couvreur[3] p. 490 lang-kan durch „weiße Koralle" übersetzt, wofür sich sonst kein Beleg zu finden scheint. (Couvreur scheint den „Korallenbaum" auf dem K'un-lun überhaupt für bare Münze zu nehmen.) Die Koralle ist den Chinesen im Altertum anscheinend noch nicht bekannt gewesen; sie wird zuerst in Sze-ma Siang-ju's Shang-lin-fu 上林賦 3ª (Fu-chao 賦鈔 2, 22ª) genannt. Vgl. Lacouperie, Western Origins p. 237, woselbst weitere Belege; und Hirth, China and the Roman Orient, p. 59, 76, 246.

[75] Da Rot die Farbe des Südens ist, so muß der rote Baum im Süden stehen. Er wird sonst anscheinend nicht genannt. Lü-shi Ch'un-ts'iu 14, 3ª werden rote und dunkelblaue Bäume (赤木玄木) aus dem Lande Chung-yung 中容 genannt, deren Früchte nach dem Komm. in Geister (仙) verwandeln. Shan-hai-king 17, 3ª wird ein 赤木 auf dem Hui-yie-shan 灰野山 „in der großen Öde außerhalb des Nordostmeeres" genannt und mit dem Joh-Baum 若木 identifiziert, der Li-sao Str. 50 genannt und vom Komm. westlich vom K'un-lun versetzt wird. Vgl. T'ien-wen V. 45. 羲和之未揚若華何光 „Ehe Hi-ho emporgestiegen war, was beleuchteten die Blüten des Joh?" Nach dem Komm. erleuchteten die roten Blüten des Joh die Erde, ehe die Sonne erschienen war.

[76] 碧 ist ein grüner Edelstein, später auch eine Koralle, so in Pan Ku's Si-tu-fu 西都賦 2ᵇ (Fu-chao 3, 36ᵇ), wo, anscheinend mit Anspielung auf Huai-nan-tze, der 珊瑚碧樹 genannt wird.

[77] Der Yao wird Shu III, 1, I, 44 als Produkt von Yang-chou genannt. Shi I, 5, X, 2 und III, 2, VI, 2 erscheint er als Schmuckstein, vgl. die mit Yao geschmückte (oder yaofarbene?) Matte (｜席) in Küh Yüan's Tung-huang T'ai-yoh (Neun Gesänge I, 2) und die yaoverzierten Gestelle der Musikinstrumente (｜簴, das. VI, 3); ebenso die Yao-Terrasse des Yinkaisers Chou (Huai-nan-tze 8, 4ª) u. dgl. m. Auf seinen Wert läßt Tso-chuan X, 7 schließen, wo sich der Fürst von Ts'i durch eine Vase aus Yao und zwei Jadegefäße, die ihm mit einer Prinzessin übersandt werden, zum Frieden mit Yen bewegen läßt. Der Yao-Baum wird ebenso wie der Pi-Baum auf dem K'un-lun sonst anscheinend nicht erwähnt, doch wird Shan-hai-king 2, 3ª ein Yao-shui, Muh-t'ien-tze-chuan 3, 1ª und Lieh-tze 3, 1ᵇ ein Yao-Teich (｜池) am Wohnsitz der Si-wang-mu genannt. Lieh-tze 5, 1ᵇ wird der Pi-Baum als Gewächs von Wu und Ts'u angeführt. Lü Puh-wei nennt 14, 3ª einen Hi-shuh 扶壽 auf dem Südberg, dessen Farbe wie die des Pi ist.

Daneben gibt es 440 Tore. Der Abstand der Tore beträgt [je] 4 Meilen, der Abstand der Meilen 9 Shun[78]. [Die Länge eines Shun beträgt 15 Fuß][79].

Daneben gibt es neun Brunnen[80]. Die Edelsteine glänzen in ihrer Nordwestecke[81].

Das Nordtor wird geöffnet, um den Puh-chou-Wind[82] hineinzulassen zum K'ing-Palast[83] und zum drehbaren Hause[84].

Der Hien-pu[85], Liang-feng[86] und Fan-t'ung[87] sind zwischen dem K'un-lun und dem Ch'ang-hoh[88]. Sie sind sein Kräutergarten. Der Teich des Kräutergartens

[78] Diese Stelle ist unverständlich, vielleicht verdorben? Der Komm. äußert sich nicht dazu.

[79] Der eingeklammerte Satz macht den Eindruck einer in den Text gerutschten Glosse.

[80] Die neun Brunnen sind Shan-hai-king 11, 2a erwähnt, ebenso Lü-shi-Ch'un-ts'iu 14, 3b, wo es heißt: „Des Wassers Schönheit sind der Tau der San Wei und die Brunnen des K'un-lun." Der Komm. zu Lü Puh-wei erklärt Brunnen als Quelle 泉

[81] 橫 wird vom Komm. durch 光, glänzen, erklärt. Eine andre Lesart ist 彭 p'eng, was der Komm. als ein Gefäß für das Mittel der Unsterblichkeit erklärt.

[82] Für den Puh-chou-Wind zitiert das Tze-tien nur noch das Peh-hu-t'ung 白虎通: 西兆曰 | | |, 不周者不交也, 言陰氣未合也 „Der Nordwest heißt Puh-chou-feng, puh-chou heißt nicht zusammenhängend. Es bedeutet, daß der weibliche Hauch noch nicht verbunden ist." Der Name ist aber wohl eher von dem Puh-chou-shan abzuleiten, der Shan-hai-king 16, 1 a lokalisiert ist: 西兆海之外, 大荒之隅有山而不合, 名曰不周負子 „Außerhalb des nordwestlichen Meeres, in einem Winkel der großen Öde, gibt es einen Berg, der nicht geschlossen ist, sein Name heißt der Puh-chou-fu-tze." Er wird auch Lü-shi-Ch'un-ts'iu 14, 3b erwähnt, wo der Komm. ihn nordwestlich vom K'un-lun lokalisiert, und Li-sao Str. 90. Nach Lieh-tze 5, 1 a und Huai-nan-tze 1, 4 a wurde der Berg von dem Titanen Kung-kung bei seinem Kampfe mit Chuan-hü eingerannt und dadurch zerstört. Vgl. T'ien-wen V. 43 氣通西兆辟何啟焉 „Wenn im Nordwesten geöffnet wird, welcher Hauch dringt ein?" Der Komm. nennt unter Verweis auf Huai-nan-tze den Puh-chou-Wind. S. auch Huai-nan-tze 3, 1b.

[83] Der Komm. erklärt den K'ing-Palast als einen Palast, dessen Areal einen K'ing 頃 (= 100 Mou 畝) umfaßt. Ein K'ing-Berg oder westlicher K'ing-Berg (西 |) in der Gegend des K'un-lun wird Yü-kung I, 70 und II, 2/3 genannt.

[84] Die eine Erklärung des Kommentars, das Drehhaus habe seinen Namen von den sich drehenden Edelsteinen, mit denen es ausgeschmückt sei, ist sinnlos. Annehmbar ist nur die zweite Angabe, nach der das Haus selbst vermittels einer Rotationsmaschine gedreht werden kann (室旋機關可轉旋). Derartige drehbare Häuser sind in Ostasien (besonders in Japan) noch heute gebräuchlich, wie ja auch die Drehbühne eine — über Japan auch nach Europa gelangte — chinesische Erfindung ist. Huai-nan-tze 8, 4 a wird die Erfindung der drehbaren Häuser dem letzten Shangherrscher Chou zugeschrieben.

[85] Der Hien-pu „hängende Garten" des K'un-lun wird Li-sao Str. 48 und T'ien-wen V. 40 genannt (vgl. Anm. 70).

[86] Der Liang-feng ist Li-sao Str. 55 erwähnt.

[87] Der Fan-t'ung scheint sonst nicht genannt zu sein.

[88] Über das Ch'ang-hoh (Himmelstor) vgl. Anm. 51 und 70.

ist mit gelbem Wasser gefüllt[89]. Das gelbe Wasser läuft dreimal ringsherum und kehrt zu seiner Quelle zurück[90]. Es heißt Zinnoberwasser[91]. Trinkt man es, so wird man unsterblich.

Der Ho-Fluß kommt aus der Nordostecke des K'un-lun, durchfließt das Peh-hai und tritt in den Chi-shi-shan ein, wo ihn Yü hineingeleitet hat[92].

Das Ch'ih-shui[93] kommt aus seiner Südostecke und fließt nach Südwesten ins Südmeer, östlich von der Zinnobermarsch[94].

Östlich vom Ch'ih-shui ist das Joh-shui[95]; es fließt aus demselben Kiung-Felsen[96] bis zum Ho-li[97].

Die Nebenflüsse gehen in den fließenden Sand[98] und durch den fließenden Sand nach Süden bis ins Südmeer.

Das Yang-shui[99] kommt aus seiner Nordwestecke und fließt zum Südmeer,

---

[89] Unter dem Teich des Kräutergartens ist vielleicht der Yao-Teich (s. Anm. 77) zu verstehen. Das gelbe Wasser wird sonst nicht genannt. S. Anm. 91.

[90] Dieser Zug ist aus Indien entlehnt und nach Conrady von dem den Meru dreimal umkreisenden Indus genommen.

[91] Ein Tan-shui wird Shan-hai-king 3, 6 a genannt; seine Quelle dort aber an den Ch'ung-mao-chi-shan 虫尾之山 verlegt. S. Anm. 300.

[92] Diese Angabe scheint auf einem Mißverständnis von Yü-kung II, 7 zu beruhen, wo angegeben ist, daß Yü den Huang-ho vom Chi-shi — seiner Quelle — an regulierte. Unter dem Peh-hai ist sonst der Ausfluß des Huang-ho in den Golf von Chihli verstanden (cf. Ch. Cl. III, 135; MH. II, 591). — Die ältere chinesische Geographie hielt den Tarim für den Oberlauf des Huang-ho, der auf dem K'un-lun entspringe und in den Lop-nor münde, dann unterirdisch weiterfließe und am Chi-shi-shan wieder zutage trete. Vgl. Conrady, Die Sven Hedinschen Lou-lan-Funde. Der Ursprung des Ho auf dem K'un-lun ist schon Shan-hai-king 2, 8 b erwähnt.

[93] Der Ursprung des Ch'ih-shui auf dem K'un-lun ist Shan-hai-king 2, 9 a angegeben.

[94] Sonst nicht erwähnt.

[95] Das Joh-shui wird Yü-kung I, 72 und II, 5 genannt; aber so unklar beschrieben, daß Conrady (China S. 481) daraus schließt, daß es nur ein Sagenfluß gewesen sein kann, der nach Name und Eigenschaften vielleicht mit dem indischen Grenzfluß Çila, der alles in Stein verwandelte und untersinken ließ, identisch sein könnte. Der Komm. scheint es mit einem Grenzflusse von Kansuh zu identifizieren.

[96] Der K'iung-shih ist nach dem Komm. ein Berg nördlich von Chang-yeh 張掖 (Kan-chou in Kansuh, Playfair 197).

[97] Der Ho-li wird Yü-kung II, 5 genannt. Er liegt gleichfalls in Chang-yeh in Kansuh; cf. Ch. Cl. III, p. 132/133.

[98] Über den fließenden Sand s. Conrady, Die chinesischen Handschriftenfunde Sven Hedins in Lou-lan.

[99] Komm.: „Das Yang-shui fließt durch den Hauptweg von Lung-si (in Kansuh, Playfair 4232) und dann östlich bis Wu-tu 武都, das Han-yang 漢陽 ist (gleichfalls in Kansuh, Playfair 7098). Man nennt es auch Yang 養." Letzteres ist nach Chuang K'uei-k'ih aber nur ein Druckfehler. — Als Fluß des K'un-lun ist das Yang-shui Shan-hai-king 2, 9 a genannt.

südlich vom Federvolk[100].

Alle vier Ströme sind Geisterquellen der Götter. Damit vermischt man alle Arzneien, damit erquickt man alle Wesen. Der K'un-lun-Hügel verdoppelt sich oben[101]. Das heißt der Berg des kühlen Windes[102]. Ersteigt man ihn, dann wird man unsterblich. Oben verdoppelt er sich. Das heißt der hängende Garten. Ersteigt man ihn, dann wird man zauberkräftig[103] und kann Wind und Regen lenken[104]. Oben ver-

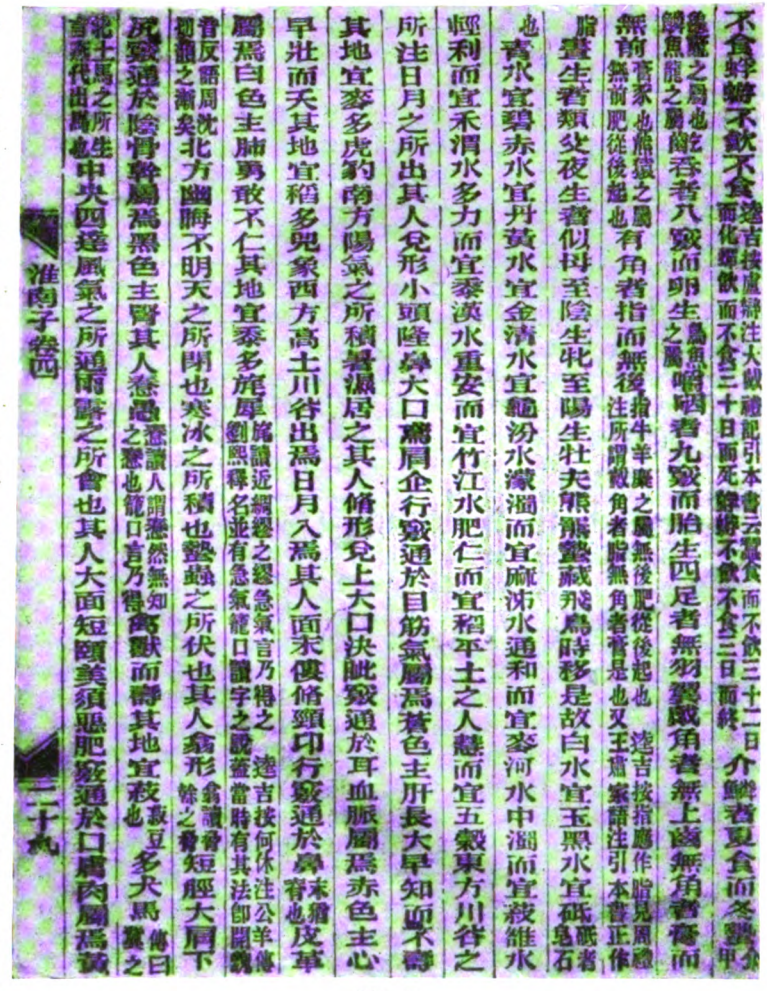


Abb. 7.

[100] Das Yü-min kommt Shan-hai-king 6, 1 a/b und Lü-shi Ch'un-ts'iu 22, 4 a vor. Der Komm. des Shan-hai-king bemerkt dazu: „Sie können fliegen, aber nicht weit. Sie werden aus Eiern geboren, und ihr Aussehen gleicht den Heiligen (仙人).“ — Die Sage dürfte vielleicht auf die Federkleidung eines südchinesischen Stammes zurückgehen, und die Geburt aus Eiern erinnert an die Totemsagen mancher indochinesischer Völker von der südchinesischen Grenze (s. Frazer, Totemism II, 337).

[101] Oder „vervielfacht er sich (teilt sich in mehrere Gipfel?)“. Der Sinn ist unklar.

[102] Vgl. Anm. 47 und 49.

[103] Vgl. Anm. 70 und 85.

[104] Eine Rechtfertigung dieser Übersetzung ist wohl um so mehr am Platze, als der Begriff 靈 ling gewöhnlich — so z. B. bei Couvreur — ganz irrig mit „Geist“ oder „Seele“ wiedergegeben wird und namentlich bei de Groot (Rel. Syst. II, 12) in recht schiefem Lichte erscheint. Das Schriftzeichen besteht in seinen ältesten Formen 靁 aus Regen und drei Mäulern, bedeutet also „Geschrei um Regen“. Dann

doppelt er sich. Das ist dann der obere Himmel[105]. Ersteigt man ihn, dann wird man zum Geist[106]. Er ist die Wohnung des höchsten Gottes[107].

---

tritt noch das Zeichen „Zauberin" dazu; die Bedeutung ist also „als Zauberin den Regen herbeirufen", somit überhaupt „Zauberhandlungen vornehmen können, zauberkräftig sein". Ling ist also die Zauberkraft, das Mana, mit dem der Zauberer wie die zauberisch wirksamen Gegenstände erfüllt gedacht sind. Vgl. K'üh Yüans Neun Gesänge I, 3 und II,1, wo die Zauberin als ling bezeichnet wird. (Nach dem Komm. zur ersten Stelle wurde sie von der beschworenen Gottheit beseelt gedacht; nach dem zur zweiten nannte man in Ts'u die Zauberinnen Töchter der Götter; allein diese Erklärungen setzen ja die Annahme einer Zauberkraft voraus und können außerdem erst einer Zeit entstammen, in der die Zauberhandlungen schon zu rituellen Akten geworden waren.) Die Bedeutung „zauberkräftig" scheint ling überall dort zu haben, wo es in Verbindung mit einem heiligen Gegenstand oder Wesen genannt wird; so bei der Zaubertrommel, ling-ku, die beim Erdopfer geschlagen wird (Chou-li 12, 6; Biot I, 265); bei den zauberkräftigen Strohfetischen, ts'u-ling 芻靈 (Li-ki, T'an-kung, SBE 27, 173; nach Lao-tze c. 5 Strohhunden; über ihr zauberisches Wesen vgl. Chuang-tze 14 (5), 2 b) die beim Totenkult gebraucht wurden; wohl auch beim Namen des Wahrsagers Ling-fen 靈氛 „der zauberische böse Hauch" (Li-sao Str. 66, 71, 85). Aus der Grundbedeutung „zauberkräftig" ergibt sich ohne weiteres die Bedeutung „wissend, intelligent"; Shu V, 1 (1), 3 惟人萬物之靈 „der Mensch ist unter allen Wesen das intelligenteste". Ebenso könnte die Bedeutung „gut", die ling im vorklassischen Chinesisch haben soll (Shu V, 7 [3], 7; V, 27, 3, wo es aber auch „intelligent" heißen könnte), daraus abgeleitet werden; den Bedeutungswandel veranschaulicht vielleicht Shi I, 4, VI, 3: 雨既零靈 „Als der herbeigezauberte Regen gefallen war", wo die Kommentare ling durch 善 „erwünscht, gut" deuten. Shi III, 2, I, 2, wo es durch „wunderbar" erklärt wird, könnte es auch in der Grundbedeutung stehen: 以赫厥靈 (durch seine wunderbare Geburt) zeigte (Hou Tsih) seine Zauberkraft; jedoch heißt es hier vielleicht eher schon „Göttlichkeit" (s. u.). Auch Tso-chuan V, 28, 4 hat es augenscheinlich die ursprüngliche Bedeutung bewahrt: 以君之靈不有寧 „durch des Fürsten Zauberkraft habe ich keinen Schaden". Mit dem Begriff „geistig" ist ling dagegen nicht identisch, wird vielmehr in Gegensatz zu ihm gestellt, so an dieser Stelle und ihm Ta Tai Li-ki (zit. im Tze-tien s. v. ling): 陽之精氣曰神陰之精氣曰靈 „des Yang spiritueller Hauch heißt Shen, des Yin ... heißt Ling". Die Zusammenstellung mit Yin und Yang ist wohl nur der stilistischen Symmetrie halber gemacht; freilich zeigt sie, wie auch unsere Stelle, daß die geistige Macht für höher gilt als die bloß zauberisch wirksame. Auch in Verbindungen wie 靈魂 und 神靈 wäre „geistig" oder „seelisch" ohne Sinn, während „zauberkräftig" recht wohl als Attribut von Seele und Geist gelten könnte. Wie aber Frazer gezeigt hat, wird mit dem Übergang von der Magie zur eigentlichen Religion der Zauber zu Gebet und Opfer, der Zauberer zum Priester und das Zauberhafte zum Göttlichen. So nimmt auch der Begriff ling später die Bedeutung „göttlich" an. Der Priester wird durch die Kraft und Gnade seines Gottes, der auf ihn herabsteigt, selbst zur Gottheit, wie der Kommentar zu K'üh Yüans Neun Gesängen angibt (s. o.). Diesen Übergang zeigen die Definitionen, die das Chou-shu (6, 7 b) von ling gibt; sie werden (in veränderter Reihenfolge und mit einigen Abweichungen) auch im Tze-tien s. v. ling als Zitat aus dem Shi-fah 證法

Der Fu-muh ist in Yang-chou, wo die Sonne brennt[108]. Der Kien-Baum[109] ist in Tu-kuang, wo alle Götter auf und nieder steigen. Am Mittag gibt es keinen Schatten;

angeführt: 曰死而志成曰 | , 亂而不損曰 | , 極知鬼事 (Shi-fah 神) 曰 | , 不勤成名曰 | , 死見鬼能曰 | , 好祭鬼神, (Shi-fah 怪) 曰: „... Sterbend noch sich vollenden wollen heißt ling; verwirrt und doch nicht erniedrigt sein heißt ling; aufs genaueste die Verhältnisse der Dämonen (Shi-fah: die Dämonen und Geister) kennen heißt ling; nicht eifrig sein, seinen Namen zu vollenden, heißt ling; sterbend das Können der Dämonen erschauen heißt ling; gut den Dämonen und Geistern (Shi-fah: Wunderwesen) opfern heißt ling." Ebenso werden die zauberbegabten Fetische und Geisterwesen zu Göttern, und ling wird nun direkt ein Attribut der Göttlichkeit. So wird T'ien-wen V. 22 die Sonne 曜 | „das strahlende Ling" genannt; in Yang Hiungs 揚雄 Yü-lieh-fu 羽獵賦 1 b (Fu-chao 3, 10 b) heißen Sonne und Mond die leuchtenden (明) Ling; daselbst 3 b Sonne, Mond und Sterne die drei Ling. Daß gerade die für das menschliche Leben so bedeutungsvollen Gestirne mit Vorliebe die Bezeichnung ling erhalten, scheint übrigens zu zeigen, daß die alte Bedeutung „zauberkräftig" neben und unter der des Göttlichen noch fortlebte. Li-ki, Li-yün (SBE 27, 384) werden auch die vier heiligen Tiere Einhorn, Phönix, Schildkröte und Drache als die vier Ling bezeichnet. Wenn im Tze-tien (s. v.) ling mehrfach durch 神 definiert wird, so soll dadurch auch lediglich die Göttlichkeit bezeichnet werden, nicht aber die Geistigkeit, zu der ling ja, wie oben hervorgehoben, in deutlichem Gegensatz steht.

Mein Freund Dr. Schindler ist, wie ich aus dem Manuskript seiner Arbeit über den Priesterstand im ältesten China ersehe, ebenfalls zu dem Ergebnis gelangt, daß ling weder „seelisch" noch „geistig", sondern „zauberkräftig" heißt, und daß es infolge des geschilderten religiösen Fortschritts die Bedeutung „göttlich" angenommen hat. Ebenso hat Quistorp (Männergesellschaft und Altersklassen im alten China, S. 21 ff.) gezeigt, daß das Shi-king III, 1, VIII, 1 erwähnte ling-t'ai | 臺 eine alte Bezeichnung des Männerhauses ist, die von den dort abgehaltenen primitiven Zauberkulten herrührt, und daß ling auch in dieser Verbindung nichts mit „Geistigkeit" zu tun hat. De Groots Auffassung des Begriffes als „Seelenmanifestation" oder gar „Seele" und seine Übersetzung „spirituousness" dürften also wohl nicht haltbar sein.

[104] Die Beherrschung der Naturkräfte ist ein Hauptkennzeichen des taoistischen Heiligen, das ihm wohl noch vom Zauberer der Urzeit her anhaftet, aber unter indischem Einfluß besonders ausgestaltet worden ist (vgl. Conrady, Indischer Einfluß in China, S. 340). S. schon Lao-tze c. 55, dann besonders Lieh-tze und Chuang-tze (an vielen Stellen). In allegorischer Ausgestaltung hat K'üh Yüan die Zauberkraft im Li-sao und Yüan-yuh verwertet.

[105] Der oberste der neun vertikalen Himmel, neben denen auch neun horizontale unterschieden werden. S. Anm. 69.

[106] Über das Verhältnis des Shen zum Ling s. Anm. 103.

[107] Der 太帝 ist nach dem Komm. mit dem Himmelsgott, 天帝, identisch, der wiederum dem Shang-ti 上帝 entspricht. Diese kaiserliche Spitze des nach dem Muster des chinesischen Staates organisierten Pantheons ist dem älteren Taoismus fremd (denn Lao-tze c. 4 muß 帝 wohl eher als Plural: die Götter oder göttlichen Kaiser der Urzeit, verstanden werden). Sie ist erst durch die synkretistischen Bestrebungen des 3. vorchr. Jhdts. in die taoistische Religionsphilosophie eingedrungen.

ruft man, so gibt es keinen Widerhall. Denn das ist der Mittelpunkt des Himmels und der Erde[110]. Der Joh-muh ist westlich vom Kien-muh[111]. An seinen Astspitzen gibt es zehn Sonnen[112]; seine Blüten glänzen auf die Erde hinab[113].

Die Größe der neun Provinzen beträgt tausend Meilen im Geviert. Außerhalb der neun Provinzen gibt es acht Weiten von auch [je] tausend Meilen im Geviert[114].

[108] Der Fu-muh oder Fu-sang (扶桑) ist der Baum, auf dem die Sonne wächst. Huai-nan-tze schreibt im Gegensatz zu andern Autoren (Shan-hai-king 9, 1 b und 14, 2 b; Li-sao Str. 50; Lü-shi Ch'un-ts'iu 22, 4 a) diese Eigenschaft dem Joh-muh zu. Vgl. die Schriftzeichen 東 Osten (die Sonne hinter dem Sonnenbaum), 杲 hell (die Sonne über dem Sonnebaum), 杳 dunkel (die Sonne unter dem Sonnenbaum). Yang-chou ist die östlichste Provinz des alten China, s. Yü-kung I, 37—45. Es versteht sich, daß der Sonnenbaum um so weiter nach Osten rückte, je mehr die geographische Kenntnis des Ostens zunahm, und daß er endlich jenseits des Meeres zu stehen kam. Ihn darum für ein wirkliches Gewächs zu halten, etwa für die Riesenwellingtonia, und gar das später auftauchende Land Fu-sang mit Japan oder Amerika identifizieren zu wollen — wie das Schlegel im T'oung-pao III, 101 ff. versucht hat —, ist natürlich absurd. Vgl. Bretschneider, Über das Land Fu-sang (MDG II, 1 ff.).

[109] Der Komm. bemerkt: „Des Kien-Baumes Gestalt gleicht einem Ochsen. Man rindet ihn ab. Er hat eine Rinde wie die [Haut der] Ying-huang-Schlange (瓔黃蛇) und Blätter wie Gaze (羅)." Diese Beschreibung ist aus Shan-hai-king 10, 2 a entnommen.

[110] Komm.: „Tu-kuang ist der Name eines Berges im Süden. Vom Tu-kuang-shan steigen alle Götter zum Himmel auf und wieder herab. Daher heißt es „Auf- und Niedersteigen". Zur Mittagszeit steht die Sonne gerade über den Menschen, und es gibt keinen Schatten. Daher heißt es „Mittelpunkt des Himmels und der Erde". Weiter unten wird Tu-kuang auch als Name einer Marsch genannt; s. Anm. 273.

[111] S. Anm. 75.

[112] Die Sage von den zehn Sonnen am Baume Fu-sang wird in der alten Literatur sehr oft erwähnt. Vgl. Shan-hai-king 9, 1 b: 湯谷上有扶桑,十日所浴 „oberhalb des Heißwassertales (auch 暘 | , das lichte Tal, genannt, Shu I, 2, 4) ist der Fu-sang, wo die zehn Sonnen sich baden"; Lü-shi Ch'un-ts'iu 22, 4 b; Chao-hun V. 12. Neun der Sonnen wurden von I 羿 herabgeschossen, so daß die Raben, die in ihnen hausten, tot niederfielen. Cf. T'ien-wen V. 56: 羿焉彃日,烏焉解羽 „Wo schoß I auf die Sonnen, wo ließen die Raben ihre Federn fallen?" Huai-nan-tze 8, 3 b ist die Mythe unter andern Heldentaten I's ausführlich erzählt; vgl. auch Chuang-tze 2 (1), 6 b. Sie ist weit über China hinausgewandert; so erscheint sie bei den Golden in der Fassung, daß es ursprünglich drei Sonnen gab, von denen der Nationalheld Kado zwei herabschoß (Laufer, Petroglyphs on the Amoor, American Anthropologist I, 749). Die Sage vom Sonnenraben findet sich noch längs der ganzen Küste Nordostasiens und Nordwestamerikas. — Vgl. auch das Schriftzeichen 旭 „die aufgehende Sonne, Morgendämmerung", das aus neun und Sonne zusammengesetzt ist.

[113] Sollten unter den Blüten des Joh-Baumes, die nach T'ien-wen V. 45 vor der Sonne die Welt erleuchteten, vielleicht die Sterne zu verstehen sein? Vgl. die alten Schriftzeichen für 星, die fast an einen Sternbaum denken lassen. S. Anm. 75.

[114] Das Zeichen 殥寅, das nach dem Tze-tien anscheinend nur an dieser Stelle

Zunächst die des Nordostens heißen Ta-tz'eh und Wu-t'ung[115].

Die des Ostens heißen Ta-tsu und Shao-hai[116].

Die des Südostens heißen Kü-k'üh und Yüan-tz'eh[117].

Die des Südens heißen Ta-meng und Hao-tz'eh[118].

色主胃慧聖而好治其地宜禾多牛羊及六畜木勝土土勝水水勝火火勝金金勝木故禾春生秋死者木春木王而生夏生冬死豆火也夏火王而生冬水王而死麥秋生夏死麥金也金王而生火王而死也薤冬生中夏死薤水也水王而生土王而死也木壯水老火生金囚土死火壯木老土生水囚金死土壯火老金生木囚水死金壯土老水生火囚木死水壯金老木生土囚火死音有五聲宮其主也五聲宮商角徵羽也在中央故爲主色有五章黃其主也味有五變甘其主也位有五材土其主也是故鍊土生木鍊木生火鍊火生雲雲金氣所生也鍊雲生水鍊水反土鍊甘生酸鍊酸生辛鍊辛生苦鍊苦生鹹鍊鹹反甘鍊猶治也變宮生徵變徵生商變商生羽變羽生角變角生宮變猶化也是故以水和土以土和火以火化金以金治木木復反土五行相治所以成器用土本也故曰五行相生以成器用凡海外三十六國自西北至西南方有脩股民天民肅愼民脩長也股腳也天民肅愼皆有國名也傳曰肅愼燕亳吾北土是云西方黨獨西方之國自復有之耶一曰黨徹也愼異也白民沃民女子民丈夫民白民白身民被髮髮亦白女子民其貌無有須眉如女子也丈夫民其狀眉如丈夫衣黃衣冠帶劍眉西方之國也奇股民一臂民三身民奇隻也股腳也言其人一臂一手一鼻孔也三身民蓋一頭有三身皆西方之國也自西南至東南方結胸民羽民讙頭國民裸國民三苗民交股民不死民穿胸民反舌民三苗國名也在像章之彭蠡交股民腳相交胸胸前穿孔讙背反舌民語不可知而自相曉一說舌本在前反向喉故曰反舌也南方之國名也豕喙民鑿齒民三頭民脩臂民豕喙民其喙如豕鑿齒民吐一齒出口下長三尺也三頭民身有三頭也脩臂民一國民皆長臂臂長於身皆南方之國也自東南至東北方有大人國君子國東南地土故大人也君子國已說在上黑齒民玄股民其人黑齒食稻啖蛇在湯谷上玄股民其股黑

Abb. 8.

vorkommt — die mir bekannten europäischen Wörterbücher haben es nicht —, erklärt der Komm. durch 遠 „weit". Im folgenden muß die Aufzählung der acht „Weiten" ausgefallen sein, da jetzt die acht Marschen aufgeführt werden, die, nach dem anschließenden Satze zu urteilen, erst nach den acht „Weiten" kamen.

[115] Der Komm. gibt dazu nur an, daß Ta-tz'eh „die große Marsch" und Wu-t'ung „der Undurchschreitbare" zwei Namen eines Sumpfes seien.

[116] Auch über das Gewässer Ta-tsu „große Insel" oder Shao-hai „kleines Meer" gibt der Komm. außer einer nichtssagenden Erklärung der Namen keine Auskunft.

[117] Der See Kü-k'üh (vgl. Anm. 36) ist Shan-hai-king 1, 3b genannt. Nach dem dortigen Komm. ist es der heutige T'ai-hu 太湖 in Wu-hien 吳縣 (Name mehrerer Distrikte in Chehkiang und Kiangsu, s. Playfair 7130). Nach TSCC 281, 2a soll er mit der Yü-kung I, 41 erwähnten Marsch Chen-tz'eh 震澤 identisch sein. Zu 元 macht der Komm. die nicht ganz klare Bemerkung, es sei hier wie 冗 (hüeh? yüeh? verdruckt zu 常) auszusprechen, und zwar wie das 冗, mit dem die Bergmenschen (Bauern) einen Häuptling bezeichneten (山人謂伯爲冗之冗). Nach

Die des Südwestens heißen Tsu-tz'eh und Tan-tz'eh[119].

Die des Westens heißen Kiu-kü und Tsüan-tz'eh[120].

Die des Nordwestens heißen Ta-hia und Hai-tz'eh[121].

Die des Nordens heißen Ta-ming und Han-tz'eh[122].

Alle Wolken von den acht Weiten und den acht Marschen werden zu Regen.

Außerhalb der neun Provinzen und der acht Weiten gibt es noch acht Fernen[123] von auch [je] tausend Meilen im Geviert.

Zunächst im Nordosten heißt es Ho-kiu und Huang-t'u[124].

Im Osten heißt es Tz'e-lin und Sang-yie[125].

Im Südosten heißt es Ta-kiung und Chung-nü[126].

Im Süden heißt es Tu-kuang und Fan-hu[127].

Im Südwesten heißt es Kiao-yao und Yen-t'u[128].

Im Westen heißt es Kin-kiu und Wu-yie[129].

Chuang K'uei-k'ih müßte es 兀 wu lauten (vielleicht auch ein Druckfehler für 充 yün?).

[118] Der Ta-meng ist nach TSCC 297, 1 a mit dem bekannten Yün-meng (s. Anm. 37) identisch.

[119] bis [122] Diese Gewässer sind einstweilen nicht zu identifizieren.

[123] 紘 wird von dem Komm. durch 維 „verbinden" erklärt. „Sie verbinden die Trennung von Himmel und Erde und bilden das Entfernteste." (維落天地而爲之表.) Nach diesem Satze zu schließen, ist 維 wohl ein Druckfehler für 表 „entfernt", das allein hier dem Sinne von 紘 entsprechen dürfte.

[124] Komm.: 鳳所自歌,鸞所舞,名曰和邱,曰荒土也 „Wo der Phönix singt, heißt es Ho-kiu (Berg der Eintracht), wo das Luan (Phönixweibchen) tanzt, heißt es Huang-t'u (Land der Wildnis) [Verschränkung]. Die ersten acht Worte sind nach Chuang K'uei-k'ih dem Shan-hai-king entnommen.

[125] Tze-lin „Dornenwald" und Sang-yie „Maulbeerbaumwildnis" werden vom Komm. nicht näher bezeichnet. Sang-yie könnte vielleicht als „Wildnis des Fu-sang" (s. Anm. 108) aufgefaßt werden.

[126] Chuang bemerkt zu Chung-nü, daß es dort viele Frauen und wenig Männer gebe — eine offenbar nur auf Grund des Namens, der „alle Frauen" bedeutet, gemachte Erklärung.

[127] Tu-kuang ist nach dem Komm. der Name eines gebirgigen Landes; s. Anm. 110. Fan-hu „verkehrte Türen" hat nach ihm seinen Namen daher, daß es südlich von der Sonne liegt und die Türen in seinen Ortschaften daher nach Norden gewandt sind, während die Tür des chinesischen Hauses stets nach Süden gerichtet ist.

[128] Kiao-yao ist nach dem Komm. das Land der kleinen Menschen (短人), die nicht über drei Fuß hoch sind. Nach Chuang tragen sie Kleider, Mützen, Gürtel und Schwerter. — Der Name Yen-t'u „flammendes Land" erinnert an den „flammenden Süden" (Ta-chao V. 10), nach Conradys Vermutung vielleicht das Gebiet der Gasquellen von Sze-ch'uan.

[129] Kin-k'iu „Metallhügel" hat nach dem Komm. seinen Namen daher, daß der Westen dem Element Metall zugeordnet ist! Wu-yie „die feuchte Wildnis" soll nach ihm ebenfalls so benannt sein, weil 沃 wu „feucht" mit 白 „weiß" zu tun hat und Weiß die Farbe des Westens ist. Shan-hai-king 7, 1 b ist die Wildnis

Im Nordwesten heißt es Yih-muh und Sha-so[130].

Im Norden heißt es Ki-ping und Wei-yü[131].

Aus dem Hauche der acht Fernen kommen nun Kälte und Hitze, dadurch vereinigen sie sich zu den acht Richtungen[132]. Dadurch muß Wind und Regen [entstehen].

Außerhalb der acht Fernen gibt es dann die acht Gipfel[133].

Zunächst im Nordosten der heißt Berg des Fang-t'u; er heißt „das grüne Tor"[134].

Der im Osten heißt Berg des Ostgipfels; er heißt „das Tor des Lichtöffnens"[135].

Der im Südosten heißt Berg der Wogenmutter; er heißt „das lichte Tor"[136].

---

von Chu-wu (渚夭 oder 沃) genannt. Forke (Mu-wang und die Königin von Saba, S. 129) übersetzt es unrichtig durch „die wohlbewässerte Wüste" und identifiziert es mit Arabia felix! Nach Shan-hai-king 16, 2 a ist es das Reich des Wu-Volkes.

[130] Yih-muh „Einauge" ist Shan-hai-king 8, 1 b genannt. Es hat nach dem Komm. seinen Namen von den einäugigen Bewohnern. S. Anm. 237. Sha-so „Sandort" bezieht sich wohl auf die Region des „fließenden Sandes", wie es auch der Komm. auffaßt.

[131] Ki-ping, „das getürmte Eis", ist eine schon im Altertum vorkommende Bezeichnung des Nordens, die auf alte Bekanntschaft der Chinesen mit der Polarzone schließen läßt. Vgl. Chao-hun V. 29 und die Anmerkung in meiner Ausgabe des Gedichtes. Wei-yü ist nach dem Komm. ein Berg im Dunkel des Nordpols, wo die Sonne nicht sichtbar ist (山名,在兆極之陰不見日,也). Er ist vielleicht (s. d. Text zu Anm. 272) identisch mit dem Berge, an dem der Fackeldrache liegt, der den Norden erhellt. Cf. Ta-chao V. 18: 北有寒山□龍赮只 „Im Norden gibt es den kalten Berg, der ferne Drache ist rotgefärbt." Die Kommentare zum Ta-chao geben an, Tso-lung sei der Name eines roten vegetationslosen Berges im eiskalten Norden und verweisen auf Shan-hai-king 17, 3 a, nach dem „im Nordwesten, außerhalb des Meeres, nördlich vom roten Wasser" der Ch'ang-wei-shan 章尾山 liegt, an dem der Fackeldrache Tsu-lung 燭龍 mit Schlangenleib und Menschengesicht haust und das Dunkel des Nordens erhellt. Auch Shan-hai-king 8, 1 a ist er erwähnt. Vgl. auch T'ien-wen V. 44: 日安不到,燭龍何照 „Wenn die Sonne nicht kommt, was beleuchtet der Fackeldrache?"

[132] 正 erklärt der Komm. als „die Richtungen der acht Winde. Sie bewirken Wind und Regen innerhalb der acht Fernen".

[133] Die acht Gipfel sind die äußersten Endpunkte der Welt; ähnlich wie die vier heiligen Berge 四嶽 sze yoh ursprünglich die entferntesten Grenzpunkte Chinas und der bekannten Welt bezeichneten. S. Anm. 6.

[134] Der „Berg der viereckigen Erde" (方土) heißt nach dem Komm. „grünes Tor", weil Grün als Farbe des Holzes zusammen mit diesem Element dem Osten zugeordnet ist (?). Shan-hai-king 10, 2a ist ein „Berg des grünen Wu-Baumes" (蒼梧之山) genannt.

[135] Das „Tor des Lichtöffnens" ist Shan-hai-king 11, 2a genannt, wo der Kommentar auf Huai-nan-tze verweist. Er erklärt es für den Ort, an dem die Sonne aufgeht. Vgl. Shan-hai-king 14, 1 a den Ta-yen-shan 大言山 in der Öde des Ostens, aus dem Sonne und Mond hervorkommen. Als Gegenstück findet sich Shan-hai-king 16, 2 b ein „Himmelstor, in das Sonne und Mond eingehen". Vgl. Anm. 239.

[136] Der Komm. merkt an, daß der Berg den Namen Yang-men von seiner südlichen Lage habe. Über die Po-mu sagt er nichts.

Der im Süden heißt Berg des Südgipfels; er heißt „das heiße Tor“[137].

Der im Südwesten heißt Berg des Pien-kü; er heißt „das weiße Tor“[138].

Der im Westen heißt Berg des Westgipfels; er heißt „das Himmelstor“[139].

Der im Nordwesten heißt Puh-chou-Berg; er heißt „das Tor der dunkeln Stadt“[140].

Der im Norden heißt Berg des Nordgipfels; er heißt „das kalte Tor“[141].

Die Wolken all der acht Gipfel sind es, die auf die Welt regnen.

Die Winde der acht Tore sind es, die Kälte und Hitze regeln.

Die Wolken der acht Fernen, der acht Weiten, der acht Marschen regnen somit auf die neun Pronvinzen und bringen dem Mittellande[142] Eintracht.

Die Schönheit des Ostens ist des I-wu-lü Sün-yü-k'i[143].

Die Schönheit des Südostens ist des Hui-ki-Bambus[144].

---

[137] Der Name rührt nach dem Komm. ebenfalls von der der Sonne zugewandten Lage her.

[138] Der Komm. bringt den Namen mit der westlichen (= Metall-) Lage zusammen. — Shan-hai-king 16, 3 a ist ein 金門 „Metalltor“ genannt.

[139] Shan-hai-king 16, 2 b. S. Anm. 135.

[140] Über den Puh-chou-shan s. Anm. 82. Die „dunkle Stadt“ ist die Unterwelt, die von den Chinesen wie von vielen andern Völkern in den Norden verlegt wurde. Vgl. meine Ausgabe des Chao-hun S. 1, Anm. 2 u. Anm. zu V. 38. Shan-hai-king 3, 9 a erscheint sie dagegen als wirklicher Berg. Shu-king II, 1, 12 ist „die dunkle Insel“, 幽洲, als Verbannungsort des Kung-kung genannt.

[141] Vgl. den „kalten Berg“, des Ta-chao, V. 18; s. Anm. 131.

[142] Der Komm. versteht unter Chung-t'u I-chou 冀州. Es ist aber hier doch wohl eher ganz China gemeint.

[143] Das Tze-tien zitiert die gleiche Stelle aus dem Erh-ya. Der I-wu-lü ist nach Chou-li 33, 37 (Biot II, 273) der Schutzberg der Provinz Yu-chou. Nach dem Komm. liegt er auf Liao-tung, in Kuang-ning 廣寧 (Playfair 3412), Kin-chou. Nach Laufer, Jade (S. 109 Anm. 2) heißt heute ein Gebirgszug westlich von Mukden so. Der Name ist deutlich unchinesisch, wie auch die variierende Schreibweise (醫無閭 neben | 毋 |) spricht. Der Berg dürfte erst verhältnismäßig spät in den Gesichtskreis der Chinesen getreten sein. Im Yü-kung ist er noch nicht erwähnt. Lange scheint er als einer der äußersten bekannten Punkte der Welt gegolten und, gleich dem K'un-lun und Puh-chou-shan, einen Zug ins Fabelhafte besessen zu haben. So landet K'üh Yüan bei seiner phantastischen Luftreise auch auf dem I-wu-lü (Yüan-yuh V. 51). Der Name des Steines Sün-yü-ki klingt ebenfalls nicht chinesisch. Nach den im Tze-tiens s. v. 玓 aufgeführten Stellen bezeichnet er sowohl einen Edelstein wie ein Steingefäß. Laufer (Jade S. 108) führt eine Bemerkung des Kommentators Cheng K'ang-ch'eng zu Shu-king V, 22, 19 an, wonach der Name aus einer I-Sprache stammen soll. — Die ganze Stelle scheint etwas in Anlehnung an Lü-shi Ch'un-ts'iu 14, 2 b gebildet zu sein, wo I-yin den König T'ang eingehend über die „Schönheiten“ der Speisen und Getränke belehrt.

[144] S. Anm. 18. — Bambus als Produkt der Chou-Provinz Yang-chou, deren Schutzberg der Hui-ki war, ist Chou-li 33, 8 (Biot II, 266) genannt. Nach unserm Komm. diente der Bambus zu Pfeilen.

Die Schönheit des Südens sind des Liang-shan Nashörner und Elefanten[145].

Die Schönheit des Südwestens sind des Hua-shan Gold und Steine[146].

Abb. 9.

[145] Der Liang-shan liegt nach dem Komm. in Hui-ki, Ch'ang-sha 長沙, Siang-nan 湘南, dem heutigen Siang-hiang | 鄉 in Hunan (Playfair 2629). Nashorn und Elefant waren den alten Chinesen wohlbekannt, wie schon der Umstand beweist, daß die chinesische Schrift für beide Tiere eigene Zeichen besitzt. Daß der Elefant im Altertum als charakteristisches Tier des Yang-tze-Gebietes galt, zeigt der Name 豫州 „Elefantenprovinz", den diese Gegend im Yü-kung trägt (cf. Lacouperie, Western Origin p. 186). In den ältesten Teilen des Shan-hai-king wird der Elefant häufig mit dem Nashorn zusammen aufgeführt (Shan-hai-king 1, 4a; 3, 13a; 14a usw.). In der Chou-Zeit müssen beide Dickhäuter in Mittelchina noch häufig gewesen sein. Nach Tso-chuan XI, 4 kämpfte Ts'u mit Kriegselefanten (506 v. Chr.). Das Nashorn wird in der alten Literatur gleichfalls häufig als Tier von Ts'u genannt und hat in den südlicheren Provinzen noch weit länger, hier und da angeblich bis auf den heutigen Tag, existiert. Vgl. Laufer, History of the Rhinoceros, Chinese Clay Figures I, Chicago 1914. Den dort zusammengetragenen Belegen könnte noch die Beschreibung einer Nashornjagd im Chao-hun, V. 126—131, angefügt werden. Laufer scheint (S. 155) diese Tatsache merkwürdigerweise für eine neue Entdeckung zu halten. Sie ist doch jedem, der ein altes Literaturwerk, etwa das Shi-king oder Tso-chuan, gelesen hat, wohlbekannt.

[146] Vgl. Anm. 22.

Die Schönheit des Westens sind des Ho-shan Perlen und Edelgestein[147].

Die Schönheit des Nordwestens sind des K'un-lun Kiu-lin und Lang-kan[148].

Die Schönheit des Nordens sind der dunkeln Stadt Sehnen und Hörner[149].

Die Schönheit des Nordostens sind der Salzberge gestreifte Felle[150].

Die Schönheit der Mitte ist der T'ai-yoh[151]. Durch ihn werden die fünf Getreidearten, Maulbeerbäume und Hanf erzeugt; Fische und Salz kommen daher.

Die ganze Ausdehnung der Erde von Osten nach Westen nennt man ihre geographische Breite; die von Norden nach Süden ihre geographische Länge[152]. Die Berge bilden die aufgetürmte Tugend, das Wasser bildet das aufgetürmte Gesetz[153].

---

[147] Ho-shan ist eine andre Bezeichnung des Heng-shan 衡山, des heiligen Südberges (s. Tze-tien s. v. ho.). Nach dem Komm. sind die Edelsteine fünffarbig und die Perlen bei Nacht selbstleuchtend. Über selbstleuchtende Edelsteine in China vgl. Hirth, China and the Roman Orient, p. 242 ff. Edelsteine werden auch im Chou-li (33, 37; Biot II, 272) als ein Haupterzeugnis Westchinas genannt.

[148] Kiu-lin und Lang-kan werden Yü-kung I, 81 zusammen als Produkte von Yung-chou genannt. Kiu und Lin werden gewöhnlich als zwei Steine aufgefaßt, wogegen aber eigentlich der Parallelismus zu Lang-kan spricht. Kiu wird im Shuoh-wen (zit. im Tze-tien s. v.) als tönender Stein genannt; in welcher Eigenschaft er auch schon Shu-king II, 4, 9 und V, 22, 19 (an letzterer Stelle als ein Instrument 天| „Himmels-Kiu") erscheint. Über Lang-kan s. Anm. 74.

[149] Über die „dunkle Stadt" s. Anm. 140. Der Komm. bemerkt: „Von alters ist die dunkle Stadt am Yen-men 雁門. Von den Haustieren, Rindern, Schafen und Pferden des Nordens kommen gute Sehnen und Hörner. Man kann daraus Bogen und Armbrüste verfertigen." Yen-men (Playfair 7383) oder Yen-men-kuan | | 關 liegt bei Tai-chou 大州 in Shansi.

[150] Vgl. Yü-kung I, 24, wo von der nordöstlichen Provinz Ts'ing-chou gesagt ist: 海濱廣斥 „in Nachbarschaft des Meeres sind weite Salzstrecken". Um die gleiche Gegend dürfte es sich hier handeln. Die Felle sind nach dem Komm. die von Tigern und Leoparden, die ja auch heute noch in der Südmandschurei vorkommen. Der Komm. zitiert dazu Tso-chuan IX, 4: 無終子嘉父使孟樂如晉因魏莊子納虎豹之皮也請和諸戎是也 „Kiah-fu, der Häuptling der Wu-chung [Jung], sandte Meng Loh nach Tsin und ließ durch Wei Chuang-tze die Felle von Tigern und Leoparden anbieten, um [Tsin] um Frieden mit allen Jung zu bitten." Die Wu-chung, ein Stamm der Shan-Jung, wohnten damals an der Küste Nordostchinas.

[151] Der sonst als Ostberg genannte T'ai-shan (s. Anm. 19).

[152] Wörtlich „Schuß" (緯) und „Kette" (經), zwei vom Webstuhl entnommene Ausdrücke, die die wagerechten und senkrechten Fäden eines aufgespannten Gewebes bezeichnen.

[153] Die Lesart 形 „Gestalt" ist sinnlos und offenbar ein Druckfehler für das vom Komm. angegebene 利 „Gesetz". Der Komm. bemerkt: „Der Berg ist human als Erzeuger aller Wesen. Darum ist er die aufgehäufte Tugend. Des Stromes Wasser ist weise. Der Weise beherrscht die Entscheidung. Darum ist es das aufgehäufte Gesetz." Er verweist weiter auf Lun-yü 6, 21: „Der Wissende erfreut sich am Wasser, der Humane an den Bergen. Der Wissende ist beweglich, der Humane ruhig. Der Wissende ist fröhlich, der Humane ist langlebig." — Der Sinn ist nicht recht klar.

Das Hohe lebt, das Untere stirbt[154]. Berge und Hügel sind männlich, Täler und Schluchten sind weiblich[155]. Wo das Wasser sich rund biegt, gibt es Perlen; wo es sich viereckig biegt, Edelsteine[156]. Im klaren Wasser gibt es Gold; im Drachenabgrund gibt es Edelsteinglanz[157]. Auf der Erde gedeiht jedes nach seiner Art.

In Gebirgsluft gibt es mehr Männer, in der sumpfigen Ebene mehr Frauen[157a].

In der Fieberluft gibt es mehr Stumme; in der frischen Luft mehr Taube.

In der Waldluft gibt es mehr Hühnerbrüstige; in der Buschluft mehr Bucklige.

In der Luft unterhalb der Ufer gibt es viel Schwellungen[158].

In der Felsluft gibt es viel Kraft[159].

In gefährlicher Atmosphäre gibt es viel Kropf[160].

In heißer Atmosphäre gibt es viel frühen Tod.

In kalter Atmosphäre gibt es viel Langlebigkeit.

In der Talatmosphäre gibt es viel Gefühllose.

Der Gedanke ist jedenfalls nicht taoistisch, das zeigt schon die Zusammenstellung des Wassers, das bei den Taoisten als Vorbild alles Idealen gilt (cf. Lao-tze c. 8, c. 78 usf.), mit der von ihnen verachteten Eigenschaft des 智 (vgl. Lao-tze c. 19: 絕聖, 棄智, 民利百倍 „Verstoßt die Heiligen, werft die Weisen hinaus, und das Volk ist hundertfach gesegnet!"). Wir haben es hier wohl mit einer Erscheinung des Synkretismus der Ts'in und Han-Zeit zu tun. — Der Ausdruck 精德 findet sich Lao-tze c. 59.

154 Auch ein ganz untaoistischer Gedanke! Die älteren Taoisten sprechen stets das gerade Gegenteil aus. S. z. B. Lao-tze c. 8, 9, 61, 78 usw. Vgl. Tso-chuan XII, 11: 盈必毀, 天之道 „Das Volle wird zusammenbrechen, das ist des Himmels Weg!"

155 Diese internationale phallische Vorstellung findet sich in China schon seit ältester Zeit. Eigenartig sind die Ausdrücke 牡 und 牝, die an alte totemistische Auffassungen denken lassen. Der zweite Teil des Satzes erinnert an Lao-tze c. 6: 谷神不死, 是謂玄牝 „Der Talgeist stirbt nicht, er heißt das geheimnisvolle Tierweibchen (die schwarze Stute?)."

156 Komm.: „Die runde Biegung ist Yang, die Perle ist das Yang im Yin. Die eckige Biegung ist Yin, der Edelstein ist das Yin im Yang. Beide besitzen diese Besonderheit." Diese Erklärung ist aus Kuan-tze 12 (36), 1 b entnommen. Der Komm. zu Kuan-tze erklärt die Perle als Yang im Yin, weil sie im (Yin-) Wasser entstehe und selbst licht sei, den Edelstein als Yin im Yang, weil er im (Yang-) Berge wachse und selbst dunkel sei.

157 Komm.: „Das reine Wasser ist klar. Daher kommt das Gold von dort. Der Drachenabgrund ist dort, wo der Drache hervorkommt und im Abgrund schwimmt. Der Edelsteinglanz verändert sich wechselnd und hat hellen Glanz." „Edelsteinglanz" ist nach den im Tze-tien angeführten Stellen der Name einer Blume (nach Couvreur des Chrysanthemums); aber hier ist doch wohl eher an die Perle zu denken, die der Drache im Abgrund bewacht (cf. Chuang-tze 32 (10), 3 b/4 a).

157a Die Stelle wird von Bastian (Reisen in China, S. 238) angeführt. Er verweist dazu auf die Verhältnisse Tibets, wo dies tatsächlich der Fall sein soll.

158 V. l. 蛹重. Der Komm. erklärt es als „geschwollene Füße" (腫足).

159 Komm.: „Sie gleicht der Stärke des Felsens" (象石堅也).

160 Komm.: „Oben und unten schädigt die gefährliche Atmosphäre den Hals und läßt vielfach Kropf wachsen."

In der Hügelatmosphäre gibt es viel Wahnsinnige.

In der Atmosphäre der Ebenen[161] gibt es viel Humane.

In der Atmosphäre der Hügel gibt es viel Gierige.

Auf leichter Erde gibt es viel Heftige[162].

Auf schwerer Erde gibt es viel Ruhige[163].

Reines Wasser tönt klein, trübes Wasser tönt groß[164].

Das rasche Wasser ist der Menschen Leichtes, das ruhige Wasser ist der Menschen Schweres[165].

Im Mittellande gibt es viele heilige Männer. Alle haben die Idee ihrer Atmosphäre, alle haben die Natur ihrer Besonderheit.

Darum gibt es im Süden das Kraut der Unsterblichkeit[166]; darum gibt es im Norden das Eis der Unauflöslichkeit[167].

Im Osten gibt es das Land der Kün-tze[168].

Im Westen gibt es die „von Ansehen zerhackter Leichen". Sie schlafen und leben wie im Traum. Stirbt [ein solcher] Mensch, so wird er ein Dämon[169].

---

161 Statt 衍 v. l. 廣 „weit".

162 利 „scharf" erklärt der Komm. durch 疾 „Krankheit + Pfeil", „plötzliches Übel", Jähzorn.

163 Das Zeichen 遲 „Nashorn + laufen" ist zur Darstellung dieses Begriffes trefflich geeignet.

164 Vgl. Lao-tze c. 15, wo die Meister des Altertums mit trübem Wasser verglichen werden; ferner c. 8, in dem das Wasser gepriesen wird, weil es die von allen Menschen verabscheuten Plätze zum Aufenthalt wählt.

165 Vgl. Lao-tze c. 8: 動善時 (Wasser) wählt zur Bewegung Zeit.

166 Der Glaube an das Kraut oder Elixier der Unsterblichkeit ist indischen Einflüssen zuzuschreiben. S. Conrady, Indischer Einfluß in China, S. 344.

167 S. Anm. 131.

168 Das „Land der Kavaliere", das Schlegel (T'oung-pao IV, 348 ff.) in Korea suchte, wird heutzutage von japanischen Sinologen gern mit ihrem Vaterlande identifiziert. Dazu stimmt allerdings nicht die Angabe Chuang K'uei-k'ihs, der nach dem Shuoh-wen zitiert: „Die I des Ostens sind hoch und groß; sie sind Riesen. Die Sitten der I sind human. Ein Humaner ist langlebig [cf. Lun-yü VI, 21]. Das Reich der Kün-tze ist das der Unsterblichkeit." Er scheint also das Reich der Kavaliere mit dem der Riesen zu identifizieren; die Huai-nan-tze selbst aber auseinanderhält (s. u. Anm. 226). Kao Yu bemerkt nur, daß die Bewohner Kleider, Mützen, Gürtel und Schwerter trügen, Tiere verzehrten und zweistreifige Tiger hielten (d. h. solche, die statt des Zeichens 王 nur zwei Streifen auf der Stirn haben). Im übrigen will er das Kün-tze-Land im Osten mit der Humanität als der dem Osten zukommenden Eigenschaft zusammenbringen.

169 Komm.: „Im Westen ist das Metall. Das Metall schneidet. Im Falle einer Schlacht gibt es zerhackte Leichname. 寢 bedeutet schlafen, 居 leben. Die Metallatmosphäre ist stahlhart. Daher ist ihr Schlafen und Wachen wie ein Traum. Daher heißt es „gerade wie ein Traum". Sie enden ihr Leben nicht. Sterben sie, dann werden sie Dämonen, können Wunderbares hervorbringen und Menschen krank

Der Magnet fliegt aufwärts[170]; die Wolkenmutter läßt Wasser kommen[171].

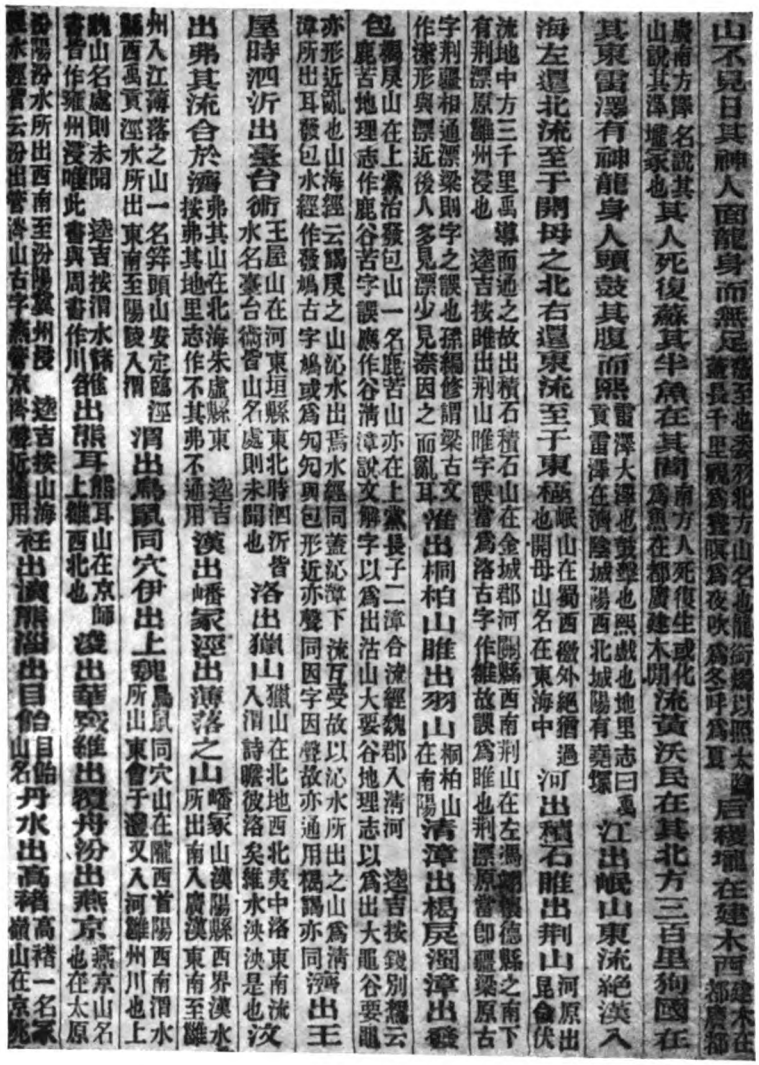


Abb. 10.

machen. Jemand gibt an: Bei einem zerhackten Leichnam dienen die beiden Brüste als Augen und der Nabel als Mund. Sie nehmen Schild und Lanze und tanzen damit. Der Himmelsgeist schneidet ihnen die Hände ab und der Himmelsgott dann den Kopf. Dadurch, daß sie nicht träumen, ist ihr Schlafen und Leben gerade wie ein Traum." Nach Chuang K'uei-k'ih ist eine andre, durch Shan-hai-king gestützte Lesart für 殘尸天尸 „himmlische Leichname". Die alte Aussprache von ts'an und t'ien soll ähnlich gewesen sein (?). — Es handelt sich offenbar um die bekannten indischen Fabelwesen mit dem Gesicht auf dem Leibe, von denen nicht ganz verstandene Legenden und vielleicht auch ein verstümmelter Name überliefert waren.

[170] Der Magnet wie auch der Kompaß waren den Chinesen damals schon recht wohlbekannt. Cf. Hirth, Origin of the Mariner's Compass in China (The Ancient History of China, p. 126—136).

[171] Yün-mu ist nach dem Tze-tien (s. v. 母) der Name eines Berges. Auch China kennt die internationale Verehrung der Berge, um die sich die Regenwolken sammeln, als Vegetationsgötter. Vgl. z. B. Li-ki, Tsi-fah: 山林川谷丘陵能出雲爲風雨 „Berge, Wälder, Flüsse, Stromtäler, Hügel, Erhöhungen können Wolken hervorkommen lassen und Wind und Regen machen." Cf. Puini, Tre capitoli del Li-ki (Florenz 1886), S. 4.

Der Erddrache bringt Regen[172]. Schwalben und Wildgänse fliegen abwechselnd[173]. Muscheln, Krebse, Perlen und Schildkröten sind je nach dem Monat gut und schlecht. Darum[174] sind die Menschen von der harten Erde stark, von der weichen[174a] Erde dick, von der fetten Erde groß und von der sandigen Erde klein. Die Menschen der wachsenden Erde sind schön, die Menschen der abnehmenden Erde sind häßlich.

Die Wasserfresser sind gute Schwimmer und können die Kälte gut ertragen[175].

Die Erdfresser haben kein Herz und sind klug.[176]

Die Holzfresser haben viel Kraft und sind zornig[177].

Die Grasfresser sind gute Läufer und dumm[178].

Die Blätterfresser haben Seidenkokons und spinnen sich ein[179].

Die Fleischfresser sind tapfer und kühn[180].

Die Luftfresser sind geisterhaft und langlebig[181].

---

[172] Der Erddrache ist das Krokodil, das beim Beginn der Regenzeit aus dem Schlamm emporsteigt und darum als Bringer des Regens erscheint. Der Beginn der Regenzeit hieß daher lung-hien 龍見 „das Erscheinen des Drachen" (Tso-chuan II, 5, 7). Vgl. Shi-ki, K'ung-tze-shi-kia (MH V, 352), wo K'ung-tze davor warnt, die Teiche auszutrocknen und die Fische zu vernichten, weil der schuppige Drache (Kiao 蛟) dann keine Nahrung findet und sich nicht sehen läßt, mit ihm also auch der Regen ausbleibt. Dazu Lun-heng, c. Lung-sü (Forke, Lun-heng I, 351—358), wo die Natur des Drachen als Wassertier betont ist. Unser Komm. erzählt: „T'ang (湯, der erste Shangkönig) traf eine Dürre und machte einen Erddrachen, um den Drachen nachzubilden. Die Wolken folgten dem Drachen, darum kam Regen." Seiner Auffassung nach handelt es sich hier also anscheinend um eine Nachbildung aus Erde, was aber doch wohl, nach der Zusammenstellung des Drachen mit andern Tieren, nicht gut möglich ist. Vgl. Lun-heng, c. Luan-lung (Forke II, 349—356).

[173] Komm.: „Die Schwalbe ist ein dunkler Vogel (玄鳥, Anspielung auf Shi IV, 3 III, 1, die Stammesode der Shang, deren Totem die Schwalbe war). Mitten im Frühling kommt sie. Die Wildgans fliegt mitten im Frühling nach Norden und besucht die Wüste. Die Schwalben fliegen mitten im Herbste fort, die Wildgänse gehen mitten im Herbste nach Süden und besuchen den P'eng-li (彭蠡, alter Name des Sees Po-yang 鄱陽 in Chekiang, s. Yü-kung I, 38; II, 8). Darum heißt es „abwechselnd fliegen". 伐 ist = 更 „wechseln".

[174] Warum der Satz mit „darum" (是故) beginnt, ist weder aus dem Text noch aus dem Komm. ersichtlich.

[174a] S. Anm. 66.

[175] Komm.: Die Fische, Schildkröten und Wasservögel.

[176] Komm.: Die Regenwürmer.

[177] Komm.: Bären und Graubären. Das Zeichen (nach dem Komm. wie im Shi III, 3, I, 6 zu lesen) ist weder im Tze-tien noch bei Couvreur besonders aufgeführt. Es findet sich in ersterem nur als alte Form von pi.

[178] Komm.: Hirsche und Rehe.

[179] Komm.: Die Seidenraupen.

[180] Komm.: Tiger, Leoparden und Raubvögel.

[181] Komm.: Die Heiligen (仙人) und die Fichtenhohen (? 松□).

Die Getreidefresser sind klug, aber kurzlebig[182].

Die nichts genießen, sind unsterblich und geisterhaft.

Das ganze Menschenvolk, Vögel, Tiere und alle Wesen, [alle Insekten][183], ein jedes hat, wodurch es geboren wird.

Was einfach und paarweise lebt, was kreucht und fleucht, nichts kennt seine Natur.

Nur wer das Tao zu durchdringen weiß, der kann ihr auf den Grund gehen[184].

Der Himmel ist 1, die Erde 2, der Mensch 3[185].

$3 \times 3 = 9$. $9 \times 9 = 81$. 1 beherrscht die Sonne[186]. Die Sonne zählt 10. Die Sonne beherrscht den Menschen. Der Mensch wird daher nach 10 Monaten geboren[187].

$8 \times 9 = 72$. 2 beherrscht das Paarweise. Das Paarweise gehorcht dem Einfachen. Das Einfache beherrscht die Zeit. Die Zeit beherrscht den Mond. Der Mond beherrscht das Pferd. Daher wird das Pferd nach 12 Monaten geboren[188].

$7 \times 9 = 63$. 3 beherrscht den Großen Bären. Der Große Bär beherrscht den Hund. Daher wird der Hund nach 3 Monaten geboren.

$6 \times 9 = 54$. 4 beherrscht die Zeit. Die Zeit beherrscht das Schwein. Daher wird das Schwein nach 4 Monaten geboren.

---

[182] Komm.: Die Menschen. — Chuang K'uei-k'ih wiederholt die gesamten Ausführungen noch einmal und bestreitet die Angaben des Kommentars, ohne sie aber zu verbessern. — Puini, Le origini della civiltà secondo la tradizione e la storia dell' Estremo Oriente (Florenz 1891), S. 169, zitiert eine ähnliche Stelle aus dem Kia-yü.

[183] Die beiden Zeichen 貞蟲 sind jedenfalls eine in den Text geratene Glosse.

[184] Cf. Lao-tze c. 1: 常無欲以觀其妙 Wer immer begierdelos ist, erkennt sein Wesen,
| 有 | | | | 徼 Wer immer begierdeerfüllt ist, erkennt seine Schale.

[185] Cf. Lao-tze c. 42: Tao erzeugt 1, 1 erzeugt 2, 2 erzeugt 3, 3 erzeugt alle Wesen. — Unser Komm. gibt an, daß 1 Yang und 2 Yin sei. Der Mensch wird von Himmel und Erde [= männliches und weibliches Prinzip] erzeugt. Daher heißt er 3. Vgl. die Kosmogonie bei Huai-nan-tze 7, 1 a, nach der es im Anfang zwei Geister, Yin und Yang, gab, die alles hervorbrachten.

[186] Die Sonne hat dieselbe Zahl wie der Himmel, wohl weil sie mit diesem ursprünglich identisch war. Cf. das Zeichen 天, alt = Sonnengott.

[187] Diese Angaben entsprechen ganz der Wirklichkeit und zeigen, wie auch das Folgende, die alten Chinesen als feine und scharfsinnige Naturbeobachter. Die Stelle ist im Ta Tai Li-ki 13, 1 b wiederzufinden. Die beiden Kommentare versagen hier vollständig.

[188] Das Yin, das die geraden Zahlen umfaßt, ist dem Yang, zu dem die ungeraden Zahlen gehören, untergeordnet. Der Zusammenhang des Pferdes mit dem Monde erklärt sich wohl daraus, daß die Erdgöttin in Gestalt eines Pferdes gedacht wurde und der Mond gleichfalls eine terrestrische Gottheit war. — Aus dem Kommentar zum Ta Tai Li-ki ist über diese und die folgenden mystischen Beziehungen ebensowenig Klarheit zu gewinnen.

$5 \times 9 = 45$. 5 beherrscht den Schall. Der Schall beherrscht den Affen. Daher wird der Affe nach 5 Monaten geboren.

$4 \times 9 = 36$. 6 beherrscht das Lü. Das Lü beherrscht den Mi-Hirsch. Daher wird der Hirsch nach 6 Monaten geboren.

$3 \times 9 = 27$. 7 beherrscht die Sterne. Die Sterne beherrschen den Tiger. Daher wird der Tiger nach 7 Monaten geboren.

$2 \times 9 = 18$. 8 beherrscht die Winde. Die Winde beherrschen die Insekten. Daher verwandeln sich die Insekten nach 8 Monaten in Vögel und Fische. Beide werden unter dem Yin geboren. Das Yin ist dem Yang untergeordnet. Daher werden Fische und Vögel beide aus dem Ei geboren. Die Fische schwimmen im Wasser, die Vögel fliegen in den Wolken.

Daher fliegen beim Winteranfang die Schwalben und Spatzen ins Meer und verwandeln sich in Muscheln[189].

Alle Wesen werden je nach ihrer Art geboren. Die Seidenwürmer fressen, trinken aber nicht. Die Zikaden trinken, fressen aber nicht. Die Motten essen und trinken nicht[190]. Panzertiere und Schuppentiere fressen im Sommer und schlafen im Winter. Die beißenden und schlingenden [Wesen] haben acht Öffnungen und werden aus dem Ei geboren.

Die kauenden und schluckenden haben neun Öffnungen und werden lebendig geboren. Die Vierfüßler haben keine Flügel, die gehörnten [Tiere] haben keine Oberzähne[191], die hornlosen sind fett, aber nicht vorn, die gehörnten sind fett, aber nicht hinten.

Die tags geborenen gleichen dem Vater, die nachts geborenen der Mutter[192]. Beim Vorwalten des Yin werden Weibchen, beim Vorwalten des Yang Männchen geboren.

Nun halten die braunen und grauen Bären einen Winterschlaf; die Zugvögel ziehen [je nach der] Jahreszeit fort.

---

189 Vgl. Lieh-tze 1, 1 b.

190 Chuang K'uei-k'ih führt dazu aus dem Ta Tai Li-ki noch folgende Ergänzung an: „Die Seidenwürmer fressen, trinken aber nicht. Nach 32 Tagen verwandeln sie sich. Die Zikaden trinken, fressen aber nicht. Nach 32 Tagen sterben sie. Die Schmetterlinge fressen nicht und trinken nicht. Nach 32 Tagen enden sie."

191 Das — in Europa erst in neuester Zeit entdeckte — Gesetz der Sparsamkeit in der Natur war den Chinesen also schon damals bekannt. Sie scheinen seine Kenntnis aber, worauf mich Herr Prof. Windisch freundlich aufmerksam macht, den Indern zu verdanken. Vgl. skr. ekato-dant „nur auf einer Seite Zähne habend", z. B. Manu V, 18 anuṣṭrāmścaikatodataḥ (Acc. 11), vom Komm. erklärt mit uṣṭravarjitān ekadantapaṅktyapetān „die nur mit einer Reihe von Zähnen versehenen (Tiere) mit Ausnahme der Kamele", diese gehören also mit zu den ekatodantas. Gegenteil: ubhayato-dant, oben und unten Schneidezähne habend, ubhayā-dant, dass. Die Ausdrücke kommen besonders im Dharmaśāstra vor, aber auch im Veda. S. das Pet. Wtb., das große und das kleine.

192 Weil der Tag dem lichten Yang, die Nacht dem dunkeln Yin untersteht.

Daher gedeiht im weißen Wasser der Nephrit, im schwarzen Wasser der Schiefer, im grünen Wasser der Pi[193], im roten Wasser das Zinnober, im gelben Wasser das Metall.

In klarem Wasser gedeiht die Schildkröte, im Wasser des Fen[194], dem trüben, aber gedeiht der Hanf. Im Wasser des Tsi[195], dem weichen, gedeiht die Gerste, im Ho, dem mittleren, gedeiht die Bohne. Im Lo[196], dem durchsichtigen, gedeiht das Korn. Im Wei[197], dem kraftvollen, gedeiht der Weizen. Im Han[198], dem schweren, ruhigen, gedeiht der Bambus am besten. Im Kiang, dem fruchtbaren, gedeiht der Reis.

Abb. 11.

Im ebenen Lande sind die Menschen klug, und es bringt die fünf Getreidearten hervor.

193 Ein grüner Edelstein; s. Anm. 76.

194 Fluß in P'ing-yang-fu, Shansi (Playfair, Rivers and Lakes no. 123).

195 V. l. von 濟, Fluß in Shantung (fehlt bei Playfair).

196 Nebenfluß des Yang-tze bei Ch'eng-tu-fu, Sze-ch'uan (Playfair l. c. no. 265).

197 Nebenfluß des Huang-ho in Shensi (Playfair l. c. no. 498. S. Yü-kung I, 70, 73, 82; II, 12.

198 Nebenfluß des Yang-tze in Hupeh (Playfair l. c. no. 133). S. Yü-kung I, 47, 53; II, 8.

Im Osten, wohin die Ströme und Gebirgsbäche fließen, wo Sonne und Mond aufgehen, da sind die Menschen von fröhlichem Aussehen, mit kleinem Kopf, großer gebogener Nase, großem Mund, Geierschultern[199], Zehengang, Löchern durch die Ohren, Sehnen voll Energie. Die grüne Farbe beherrscht die Leber. Sie sind lang, groß, frühwissend und nicht langlebig. Ihr Land bringt Weizen hervor und viele Tiger und Leoparden.

Der Süden ist da, wo sich die Yang-Atmosphäre konzentriert. Hitze und Feuchtigkeit bewohnen ihn; seine Bevölkerung ist von schlanker Gestalt, gerade, aufrecht, mit großem Mund, runden Augen und Löchern durch die Ohren. Ihre Adern sind voll Blut. Die rote Farbe beherrscht das Herz. Sie sind frühreif und sterben jung. Der Boden bringt Reis hervor und viele Nashörner und Elefanten.

Im Westen ist das Hochland, woher Flüsse und Bäche kommen und wo Sonne und Mond untergehen. Diese Leute haben . . . Gesicht[200], gebogenen Rücken, langen Hals, aufrechten Gang und Löcher durch die Nase. Die Haut ist wie Leder. Die weiße Farbe beherrscht die Lunge. Sie sind tapfer und kühn, aber nicht human. Das Land erzeugt Hirse und Yaks und Nashörner.

Im Norden ist es dunkel und unerleuchtet, dort, wo der Himmel geschlossen ist, wo das kalte Eis sich auftürmt[200a], wo die Winterschläfer schlafen. Diese Menschen sind von zusammengeschrumpfter Gestalt, mit kurzen Beinen, breiten Schultern, abwärts gerichtetem Steißbein und Löchern durch die Geschlechtsteile. Die Knochen sind kräftig. Die schwarze Farbe beherrscht die Nieren. Diese Menschen sind stumpfsinnig und dumm wie Vögel und Tiere, aber langlebig. Dieses Land erzeugt Bohnen und viele Hunde und Pferde.

Die Mitte hat vierfachen Verkehr, wo Winde und Lüfte einander durchdringen, wo Regen und Tau sich sammeln. Die Leute haben große Gesichter, kurzes Kinn, schönen Bart, schlechtes Fett und Löcher durch den Mund. Die Haut ist fleischig. Die gelbe Farbe beherrscht den Magen. Sie sind klug, gescheit und friedliebend. Das Land bringt Getreide hervor, viele Ochsen und Schafe und die übrigen der sechs Haustiere.

Das Holz überwindet die Erde, die Erde das Wasser, das Wasser das Feuer, das Feuer das Metall, das Metall das Holz. Daher wächst das Getreide im Frühling und stirbt im Herbst. Die Bohnen wachsen im Sommer und sterben im Winter.

---

[199] Mit hochgezogenen Schultern.

[200] Vor 面 muß ein Adjektiv fehlen, wie die vorhergehenden und nachfolgenden Parallelsätze zeigen.

末 wird vom Komm. durch 脊 „Rückgrat" erklärt, in welcher Bedeutung es aber sonst nicht belegt ist. Die Stelle scheint verderbt. Die Bedeutung „Glied" hat 末 auch sonst, so Tso-chuan X, 1: 風淫末疾 „der Wind ruft Gliederkrankheiten hervor"; cf. Tze-tien s. v. 末.

[200a] S. Anm. 131.

Der Weizen wächst im Herbst und stirbt im Sommer. Das Tai[201] wächst im Winter und stirbt im Sommer.

Wenn das Holz blüht, altert das Wasser, wächst das Feuer, ist das Metall gefangen und stirbt die Erde.

Wenn das Feuer blüht, altert das Holz, wächst die Erde, ist das Wasser gefangen und stirbt das Metall.

Wenn die Erde blüht, altert das Feuer, wächst das Metall, ist das Holz gefangen und stirbt das Wasser.

Wenn das Metall blüht, altert die Erde, wächst das Wasser, ist das Feuer gefangen und stirbt das Holz.

Wenn das Wasser blüht, altert das Metall, wächst das Holz, ist die Erde gefangen und stirbt das Feuer.

Der Schall hat fünf Töne, und Kung ist unter ihnen der vorherrschende.

Die Farbe hat fünf Schattierungen, und Gelb ist unter ihnen die vorherrschende.

Der Geschmack hat fünf Richtungen, und Süß ist unter ihnen die vorherrschende.

Die Plätze haben fünf Elemente[201a], und die Erde ist unter ihnen das vorherrschende.

Das ist, warum die reine Erde das Holz erzeugt, das reine Holz das Feuer, das reine Feuer die Wolke, die reine Wolke das Wasser, das reine Wasser wiederum die Erde.

Das reine Süße erzeugt das Sauere, das reine Sauere das Scharfe, das reine Scharfe das Bittere, das reine Bittere das Salzige, das reine Salzige wiederum das Süße.

Ändert man Kung, so erzeugt es Tze, ändert man Tze, so erzeugt es Shang, ändert man Shang, so erzeugt es Yü, ändert man Yü, so erzeugt es Kioh, ändert man Kioh, so erzeugt es Kung.

Das ist es, wodurch sich Wasser mit Erde vereinigt, Erde sich mit Feuer vereinigt, Feuer Metall verwandelt, Metall Holz unterwirft, und Holz wiederum die Erde beherrscht. Der fünf Elemente sich gegenseitiges Regieren, das ist es, wodurch die Gegenstände Brauchbarkeit erzielen[202].

Außerhalb der Meere gibt es 36 Länder.

Von Nordosten bis Südwesten gibt es das Volk der Langbeine[203], das himmlische

[201] Eine süße Getreideart (nach Shi I, 3, X, 2; von Legge, Ch. Cl. III, 56 mit „Hiertentäschchen" [shepherd's purse] übersetzt). S. Bretschneider, Bot. Sin. II, no. 367.

[201a] Anscheinend eine Anspielung auf Chou-shu 3 (28), 9 b: 五行一黑位水二赤｜火三蒼｜本四白｜金五黃｜土 „Von den fünf Elementen ist das erste, am schwarzen Platz, Wasser; das zweite, am roten Platz, Feuer; das dritte, am grünen Platz, Holz; das vierte, am weißen Platz, Metall; das fünfte, am gelben Platz, Erde."

[202] Der Ausdruck 器用 ist eine Anspielung auf Lao-tze c. 11: 當其無有器之用 „Durch seine Leere ergibt sich des Gefäßes Brauchbarkeit."

[203] Die Langbeine sind zuerst in den Bambusbüchern I, 4 (Ch. Cl. IV, Prol. p. 109) als Tributärvolk Huang-ti's erwähnt, sodann Shan-hai-king 7, 2 a.

Volk[204] und das Volk der Suh-shen[205], das weiße Volk[206], das fruchtbare Volk[207], das Frauenvolk[208], das Männervolk[209], das Einbeinvolk[210], das Einarmvolk[211] und das Dreikörpervolk[212].

Von Südwesten bis Südosten gibt es das Volk mit den zusammengebundenen Brüsten[213], das Federvolk[214] und das Volk von Huan-t'ou-kuoh[215], das nackte Volk[216],

[204] Im Shan-hai-king und sonst nicht aufzufinden.

[205] Die Suh-shen, ein Stamm nordöstlich von China, werden in der alten Literatur öfters genannt. Shan-hai-king 7, 2 a wird ihr „Reich" angeführt, und der Komm. zitiert aus dem Komm. zum Chou-shu, Wang-hui 王會 7 (59, 2 b): „Tsih-shen-ta-tsu 稷愼大鹿 gerade im Norden, das ist der Suh-shen Land. Die Beschreibung [davon] sagt: Das Land des Stammes (氏) der Suh-shen ist nordöstlich von Fu-yü 夫餘 und stößt ans große Meer." Er verweist ferner auf den Komm. zum Hou-Han-shu und das K'o-ti-chi 括地志: „Die Moh-koh 靺鞨 (alt Mot-kot) sind die alten Suh-shen. Sie sind 10 000 Li nordöstlich von der Hauptstadt." Nach § 56 der Vorrede zum Shu-king huldigten die Suh-shen nach der Unterwerfung der östlichen I dem Choukönig Cheng, der sie durch den Häuptling von Yung 榮 belehnen läßt. Vgl. Tso-chuan X, 9, wo der König unter den Ländern im Norden seines Reiches neben Yen und Poh das Gebiet der Suh-shen nennt. Im Kuoh-yü (Lu-yü), 2, 15 a/b werden als Tribut der Suh-shen Feuersteinspitzen (石砮) und fußlange Pfeile aus Hu-Holz (弓矢) genannt (nicht „steinerne Armbrüste" [!] wie Laufer an der unten zitierten Stelle S. 263 übersetzt).

Der Name Suh-shen, auch 息慎 geschrieben und in alter Aussprache Suk-shin, erinnert sehr an die Tschuktschen. Für die Identität beider Völker spricht auch eine Anzahl kultureller Übereinstimmungen, wie der Besitz knöcherner Stäbchenpanzer und anderer eigenartiger Waffen, die Laufer (Chinese Clay Figures I, 262 ff.) nach mittelalterlichen chinesischen Quellen zusammengestellt hat.

[206] Conrady (Indischer Einfluß in China, S. 345) vermutet unter dem auch Shan-hai-king 7, 2 a und Lü-shi Ch'un-ts'iu 13, 2 a erwähnten „weißen Volke" das südindische Reich der Pāṇḍya (Weißen). Shan-hai-king 14, 1 b wird sein Stammbaum auf den Kaiser Kün 俊 zurückgeführt.

[207] Shan-hai-king 16, 2 a. Vgl. Anm. 129.

[208] Shan-hai-king 7, 1 b und 16, 2 b. Die Sage von dem Amazonenlande ist in China wohl durch Bekanntschaft mit den von Frauen regierten Tibeterstämmen veranlaßt worden.

[209] Shan-hai-king 7, 1 b und 16, 2 b. Wohl als Gegenstück zu dem Frauenvolke gebildet. Nach dem Komm. des Shan-hai-king auch 無婦人 „das frauenlose Volk" genannt.

[210] Shan-hai-king 7, 1 a.

[211] Shan-hai-king 7, 1 a.

[212] Shan-hai-king 7, 1 a als 三身國 angeführt und als ein Volk erklärt, das einen Kopf mit drei Körpern besitzt. Auch Shan-hai-king 15, 1 a.

[213] Shan-hai-king 6, 1 a.

[214] S. Anm. 100.

[215] Shan-hai-king 6, 1 b. Die Bevölkerung von Huan-t'ou-kuoh hat nach diesem Menschengesichter, aber Flügel und Vogelschnäbel. Es heißt auch Huan-chu-kuoh 朱.

[216] Im Shan-hai-king nicht besonders aufgeführt.

das Volk der drei Miao[217], das Volk der Kiao-chi[218], das unsterbliche Volk[219], das Volk mit den durchbohrten Brüsten[220] und das Volk mit verdrehten Zungen[221], das Schweinerüsselvolk[222], das Volk mit den vorstehenden Zähnen[223], das Volk der Dreiköpfe[224] und das Volk der Langarme[225].

Von Südosten bis Nordosten gibt es das Reich der Riesen[226], das Reich der Kavaliere[227], das Volk der Schwarzzähne[228] und das Volk mit dunkelblauen Beinen[229], das haarige Volk[230] und das arbeitsame Volk[231].

---

[217] Shan-hai-king 6, 1 b. Die drei Miao sind die drei alten Kulturvölker Südchinas, die, wie namentlich aus Shu-king II, 2, 20/21 hervorgeht, mit China in einem beständigen, wechselvollen Kampfe lagen, bis sie in der Chou-Zeit von diesem aufgesogen wurden. Sie sind mit den drei Reichen am Tung-ting-See anscheinend identisch. Vgl. Conrady, China S. 524—526.

[218] „Die gekreuzten Zehen", gewöhnlich mit den Annamiten identifiziert. Vgl. Chavannes, MH I, 37, Anm. 3.

[219] Shan-hai-king 6, 2 a und 15, 1 b; Lü-shi-Ch'un-ts'iu 22, 4 a.

[220] Shan-hai-king 6, 2 a.

[221] Shan-hai-king 6, 2 a.

[222] Shan-hai-king 6, 2 a.

[223] Shan-hai-king 6, 2 a.

[224] Shan-hai-king 6, 2 a.

[225] Shan-hai-king 6, 2 b. Wie die vorhergehenden wohl ein fabelhaftes Volk indischer Herkunft.

[226] Das Riesenreich im Osten wird Shan-hai-king 9, 1 a, 14, 1 a und 17, 1 b genannt; auch im Chao-hun V. 11 und vielleicht im T'ien-wen V. 38 ist von Riesen im Osten die Rede. Die Sage geht anscheinend auf ein hochgewachsenes Volk in der Gegend von Liao-tung zurück. Tso-chuan VI, 11 werden Kämpfe gegen die 長狄 langen Tih von Sou-man 鄋瞞 berichtet, einem Barbarenlande im Norden, das nach Tze-tien s. v. sou unter den Hia Fang-feng 防風, unter den Yin Wang-yün 汪芸 hieß. Dort werden auch mehrere ihrer Namen genannt; die Brüder K'iao-ju 僑如, Fen-ju 焚如, Yung-ju 榮如 und Kien-ju 簡如, sowie ein Yüan-sze 緣斯. Nach Shan-hai-king 9, 1 a höhlen die Riesen Schiffe aus.

[227] S. Anm. 168.

[228] Die Schwarzzähne werden häufig erwähnt; die Sitte des Zahnfärbens scheint in Ostasien weit verbreitet gewesen zu sein. Vgl. Shan-hai-king 9, 1 a; 14, 2 a, Lü-shi Ch'un-ts'iu 22, 4 a, Chao-hun V. 16. Chou-shu 7 (59), 9 b werden auch „lackierte Zähne" (▢齒) im Westen genannt. Vgl. meine Ausgabe des Chao-hun, Anm. zu V. 16.

[229] Shan-hai-king 9, 1 b.

[230] Das im Shan-hai-king 9, 2 a und 17, 1 b genannte „haarige Volk" wird gewöhnlich mit den Ainu identifiziert, als dem einzigen Volksstamm des Ostens, auf den diese Bezeichnung passen würde. Schon zur Tsin-Zeit war man dieser Ansicht, wie aus einer vom Komm. zu Shan-hai-king 9, 2 a mitgeteilten Geschichte hervorgeht: „Unter den Tsin, im 4. Jahre Yung-kia 永嘉 (310 n. Chr.) fing Tu Wei-tai 都尉戴, ein Salzbeamter von Wu-kün, als er sich zufällig am Meere befand, ein Fahrzeug, auf dem sich vier Personen, Männer und Frauen, befanden. Von Ansehen waren sie alle wie dies (das haarige Volk), ihre Sprache war unverständlich. Man

Von Nordosten bis Nordwesten gibt es das Volk der Spitzfüße[232], das Volk der Kü-ying[233], das tiefäugige Volk[234], das darmlose Volk[235] und das Volk der Jou-li[236], das Volk der Einaugen[237] und das nachkommenlose Volk[238].

schickte sie nach dem Sitze der Regierung. Sie gelangten nicht hin, sondern starben unterwegs, nur einer blieb übrig. Der Fürst gab ihm eine Frau, er erzeugte Kinder und verkehrte auf den Märkten. Allmählich verstand er die menschliche Sprache und erzählte selbst, woher er sei. Er war vom haarigen Volk." Die Behauptung Laufers (Chinese Clay Figures I, 267 Anm.), die Chinesen seien erst 569 n. Chr. mit den Ainu bekannt geworden, trifft also doch wohl nicht zu. Ob allerdings das „haarige Volk" des Shan-hai-king bereits mit den Ainu identisch ist, läßt sich nicht entscheiden. Es wäre dann zu dieser Zeit natürlich noch nicht auf den japanischen Inseln, sondern auf dem Festlande, etwa in der südlichen Mandschurei, zu suchen. Auch die Japaner selbst sind nach Conradys Vermutung vielleicht aus dieser Gegend gekommen. Shan-hai-king 12, 2 a wird Wo 倭, das Zwergenland, Japans alter Name, als Tributärstaat von Yen genannt. Der Komm. identifiziert es nach den Angaben der späteren Annalen mit dem Inselreiche; aber nach dem Texte muß Wo auf dem Festlande gelegen haben; denn unmittelbar vorher heißt es: 蓋國在_巨燕南倭北 „Das Land von Ko ist südlich von Kü-Yen und nördlich von Wo." Ko, ein Tributärstaat von Ts'i (s. Meng-tze II, 2, VI, 1; III, 2, X, 5), lag im heutigen Chih-li; wir hätten Wo also etwa an der Grenze des heutigen Chih-li und Shantung zu suchen. Auch im Liao-Gebiet hat nach Shui-king-chu 14, 24 a ein Wo-ch'eng | 城 existiert; die Japaner wären demnach vielleicht die Nachkommen eines alten Jung- oder Tih-Stammes, der seine Wohnsitze an den Ufern des Golfes von Chih-li hatte. Vgl. Conrady, Zu der Frage nach Alter und Herkunft der sog. japanischen Dolmen, OZ IV, S. 244.

[231] Sonst nicht genannt.

[232] Komm.: „Bei dem Volk der Spitzfüße reicht der Absatz nicht bis auf die Erde. Sie gehen auf den fünf Zehen." S. Shan-hai-king 8, 2 b.

[233] Die Kü-ying sind nach dem Komm. ein Reich im Norden. Sie werden auch Kiu-ying 九 | genannt. Shan-hai-king 8, 2 a/b erscheinen sie in der Schreibweise 拘纓, auch 利纓 Li-ying.

[234] Shan-hai-king 8, 2 a. Nach diesem haben sie eine Hand und ein Auge. Der Komm. verweist dabei auf das Chou-shu, Wang-hui, 7, (59), 2 b, nach dessen Komm. die 目深 ein Stamm der südlichen Man sein sollen. Ließe sich dabei also etwa an die Lolo oder ein anderes südchinesisches Volk von kaukasischem Typus denken — dessen hervorstechendste Kennzeichen für den Chinesen ja tiefe Augen neben hoher Nase sind? (Für diese Stelle käme die Angabe allerdings nicht in Betracht, da die Shen-muh ja im Norden wohnen sollen.)

[235] Shan-hai-king 8, 2 a: „Das Reich der Darmlosen ist östlich von den Tiefaugen. Diese Leute sind lang und ohne Darm."

[236] Shan-hai-king 8, 1 b. Nach der dortigen Angabe haben sie eine Hand und einen Fuß, und das Knie gekrümmt, woher ihr Name rührt (die gekrümmten Li). Als andrer Name für sie findet sich Liu-li 留 | .

[237] Shan-hai-king 8, 1 b. Nach dem Komm. dazu haben sie das Auge „mitten im Gesicht" (目在面中央). Vielleicht griechischer Einfluß (Kyklopensage)? Auf solchen ließe auch die an der gleichen Stelle des Shan-hai-king aufgezeichnete Sage vom Kampfe des Yü mit einer neunköpfigen Hydra, dem Siang-liu 相柳, schließen,

Die Lo-t'ang-wujen sind in der Nordwestecke[239]. Der P'ang-yü liegt südlich davon[240].

Es gibt Geister, zwei Personen, die Arm in Arm Kaiser und Fürst spielen. Nachts sind sie südwestlich davon[241].

Der Dreiperlenbaum ist östlich davon[242]. Es gibt einen Edelsteinbaum, er

Abb. 12.

dessen Blut alle Pflanzen vergiftet und absterben läßt, und über dessen Leibe Yü einen allen Göttern geweihten Tempel (衆帝之臺) errichtet. Vgl. Conrady, China S. 524.

238 V.l. 無臂 „das wadenlose Volk". Shan-hai-king 8, 1 b.

239 Komm.: „Alles der Name eines Gebirges, wo die Sonne hineingeht" (旨日所入之山名也). S. Anm. 135.

240 Komm.: „Der P'ang-yü ist wie ein Karpfen. Es gibt dort Geister und Heilige, die in die neun Wildnisse wandeln. Er ist südlich vom nachkommenlosen Volk."

241 Komm.: „Arm in Arm machen sie großes Geschrei und bummeln nachts herum." (連臂大呼夜行). Der zweite Satz könnte auch aufgefaßt werden „sie schreien durch die Nacht". Shan-hai-king 6, 1 b lautet die Stelle: 有神人二八 | | 爲帝司夜於此野 „es gibt Geister, die tanzen Arm in Arm und sind des Ti Nachtbeamte in dieser Wildnis".

242 Shan-hai-king 6, 1 b.

steht oberhalb des Roten Wassers[243]. Der K'un-lun und Hua-kiu liegen östlich davon[244].

Im Süden gibt es dann I-yüh[245], Ts'ing-ma und Shi-jou[246]. Yang-Pfirsiche, süße Hagebutten, süße Blumen und alle [andern] Früchte wachsen da[247].

Der Ho-kiu liegt in der Nordostecke davon[248]. Die drei Maulbeerbäume ohne Zweige sind westlich davon[249]. Der Kua-fu[250] und das Langohr[251] leben nördlich davon. Kua-fu warf seine Peitsche fort, da entstand der Wald von Teng[252]. K'un Wu's Hügel liegt südlich davon[253]. Der Hien-yüan-Hügel liegt westlich davon[254]. Die Wu Hien

[243] Shan-hai-king 6, 2 a/1 b.

[244] Vgl. Anm. 22 und 69.

[245] Chuang K'uei-k'ih gibt nach dem Shuoh-wen □玉 (you yüh, nach dem Tze-tien Name desselben Edelsteines) als andre Lesart.

[246] Der Komm. scheint die beiden Namen für Volksstämme zu halten; denn er bemerkt: „Diese Menschen verstehen nicht zu reden."

[247] Die ganze Stelle ist mit dem Vorhergehenden aus Shan-hai-king 8, 2 b entnommen, wo nur vorhergeht: 平丘在三桑爰有遗玉... Am P'ing-Hügel sind drei Maulbeerbäume. Im Osten gibt es I-yüh usw. — Das unverständliche 楊桃 könnte ein Druckfehler für 楊柳 „Weide" oder aber für 陽桃 (nach Couvreur s. v. 桃 „fruit anguleux du carambolier") sein. Das Shan-hai-king hat die Lesart 楊柳.

[248] S. Anm. 124.

[249] Shan-hai-king 8, 2 b.

[250] Komm.: „Der Kua-fu war ein geisterhaftes Tier. Er trank den Ho und Wei aus und hatte noch nicht genug. Er wollte das Westmeer austrinken, war aber noch nicht hingelangt, als er auf dem Wege vor Durst verschmachtete." Andre nennen ihn einen Heiligen, 仙人 (?). Vgl. Shan-hai-king 8, 2 a, Lieh-tze 5, 2 a. Danach jagte Kua-fu der Sonne nach. Lü-shi Ch'un-ts'iu 22, 4 a ist „die Wildnis des Kua-fu" (｜｜之野) genannt.

[251] Nach dem Komm. ist 耽 hier nicht tan, sondern tsieh zu lesen. V. l. 攝 shih ergreifen, sinnlos und offenbar irrig. Nach dem Komm. hat es zwei Pfoten und lebt im Meer.

[252] Das Shan-hai-king hat statt 策 „Bambuslatte, Reitpeitsche" 杖 „Stab". — Ein Teng wird im Ch'un-ts'iu II, 7, 3 als Tributärstaat von Su genannt, das heutige Teng-kün in Nan-yang-fu, Honan (Playfair 6333, 1°); ein anderes Ch'un-ts'iu II, 2, 6 als Stadt (oder Tributärstaat) von Ts'ai. Hier scheint der Komm. aber Teng als einen Baum aufzufassen (｜狪木也). Nach dem Komm. zum Shan-hai-king wäre der Wald von Teng in Ts'u, außerhalb Chinas, zu suchen.

[253] Komm.: „K'un Wu ist der Ahnherr von Ts'u. Er war der Enkel von Chuh-yung 祝融 und der Sohn von Chu-yung 陸終. Er war ein Onkel des Hia [Kaisers Kieh]." Vgl. Shi-king IV, 3, V, 6 und Shi-ki (MH I, 180/1).

[254] Hien-yüan ist der „Eigenname" Huang-ti's. Er wird von einem Hügel abgeleitet, auf den Huang-ti's Geburt verlegt wird. Er wird in der Nähe von K'ai-feng in Honan lokalisiert. Cf. MH I, 26, Anm. 2. Shan-hai-king 7, 1 b ist ein „Reich von Hien-yüan" genannt.

sind nördlich davon[255]. Sie stehn auf dem Berg Teng-pao[256]. Das Lichttal und der Fusang sind im Osten[257].

Es gibt ein Sung, das nördlich vom Pu-chou liegt[258]. Seine ältere Fürstin hieß Kien-ti, seine jüngere Kien-tze[259].

Si Wang-mu ist am Rande des fließenden Sandes[260].

---

[255] Komm.: „Die Wu Hien kennen des Himmels Tao und wissen klar Glück und Unglück." Shan-hai-king 7, 1 b ist ein „Reich der Wu Hien" angeführt. Der dortige Komm. verlegt es an den Wu-hien-shan in Hia-hien 夏 | (Playfair 2560) in Shansi, der Hauptstadt Yü's. Das Shan-hai-king beschreibt die Wu Hien weiterhin: Sie (halten) in der rechten Hand eine grüne Schlange und in der linken eine rote Schlange. Sie sind auf dem Berge Teng-pao 登葆. Die sämtlichen Priesterinnen folgen sich im Hinauf- und Herabsteigen." Lü-shi Ch'un-ts'iu 22, 4 a ist das „tautrinkende und luftessende Volk am Fuße des Wu-shan" erwähnt. Shan-hai-king 11, 3a werden sechs solcher Wu genannt und vom Komm. als „geisterhafte Ärztinnen" (神登) bezeichnet. Shan-hai-king 12, 1 a wird ein 蛇 | 之山 „Berg der Schlangenpriesterin", und 16, 4 a ein 大 | 山 „Berg der großen Priesterin" genannt.

[256] S. d. vorhergehende Anmerkung. Das Shan-hai-king hat die Schreibung 登葆.

[257] S. Anm. 108.

[258] Der Komm. scheint 有 zu 威 ziehen zu wollen und 有 | als Namen des Landes (oder wohl eher seines Herrscherhauses, die Sung-Habenden = die Herrscher von Sung, cf. Chung-yung 28, 5) aufzufassen. Er verbreitet sich weiter unter Bezugnahme auf Shi IV, 3, III und IV über Sung, das Stammland der Shangdynastie, und seine Anfänge.

[259] Kien-ti ist die — später zur Nebenfrau des Kaisers K'uh gemachte — Ahnmutter der Shang. Cf. MH I, 173.

[260] Si-wang-mu „die Königin-Mutter des Westens" ist anscheinend das Oberhaupt eines mutterrechtlich nach Art der alten Tibeter regierten Volkes im Westen gewesen. In den Bambusbüchern (Ch. Cl. III, prol. p. 115) wird ein Besuch der Si-wang-mu bei Shun und daselbst (p. 150/151) König Muh's Besuch bei Si-wang-mu und ihr Gegenbesuch erwähnt. Shan-hai-king 2, 9 a/b wird als Wohnsitz der Si-wang-mu der Yüh-shan 玉山 bezeichnet; zugleich wird ein phantastisches Bild von ihr entworfen: 其狀如人, 豹尾, 虎齒而善嘯蓬髮 „Ihre Gestalt ist wie die eines Menschen; sie hat einen Pantherschweif, Tigerzähne, pfeift gut und hat verwirrtes Haar und trägt einen Schopf". Ähnlich wird sie 16, 3 a beschrieben; die letztgenannte Stelle verlegt ihren Wohnsitz auf den K'un-lun. 12, 1 a endlich heißt es: „Si-wang-mu lehnt sich an eine Stützbank und trägt einen Schopf (Kopfputz?) und einen Stab. Südlich davon gibt es drei dunkle Vögel (n. d. Kom. dreibeinig, vgl. die Sonnenraben), die Si-wang-mu das Essen bringen." Trotz dieser Sagenverbrämung muß Si-wang-wu, wie aus der Reise Muh-wangs hervorgeht, eine historische Persönlichkeit gewesen sein. Das — seiner Sprache nach vorklassische oder zumindestens frühklassische — Muh-t'ien-tze-chuan 3, 1 a ff. und Lieh-tze 3, 1 a ff. schildern ihre Zusammenkunft mit Muh in romanhafter Ausschmückung, die aber ganz unverkennbar auf einen historischen Bericht gegründet ist. Verschiedentlich ist angenommen worden — so von Legge (Ch. Cl. III, prol. p. 115), Chavannes (MH V, 480/481), Hirth (The Ancient History of China, p. 148/149) u. a. — der Name Si-wang-mu bedeute gar nicht „Königin-Mutter des Westens", sondern sei nur die mißverstandene Transkription eines Volksnamens. Diese Ansicht ist schon darum

Das musikalische Volk und die Dörfer der Nu liegen im K'un-lun auf den Flußinseln des Joh-shui[261]. Die San-Wei liegen westlich vom musikalischen Volk[262]. Wie heller Kerzenglanz ist das, was auf den Inseln des Ho auf tausend Meilen hin leuchtet[263].

Das Lung-men liegt in der Schlucht des Ho[264]. Der Chuan-See ist im K'un-lun[265]. Der Hüan-yao[266], der Pu-chou[267] und der Shen-See[268] liegen in Hai-ngo[269].

Der Meng-chu ist in P'ei[270]. Der Shao-shi und der T'ai-shi sind in Ki-chou[271].

---

hinfällig, weil die alten Chinesen — wie übrigens auch ihre heutigen Nachkommen — fremde Laute fast niemals willkürlich umschrieben, sondern mit der Transkription stets auch den Sinn des Fremdwortes wiederzugeben suchten. Außerdem aber erscheint Si-wang-mu in den Quellen direkt als eine Frau. So nennt sie sich selbst in der 2. Strophe des von ihr gesungenen Liedes im Muh-t'ien-tze-chuan: 我惟帝女 „ich bin ein Göttermädchen". Diese Ansicht vertritt auch Forke in seinem sonst sehr phantastischen Werke: Mu-wang und die Königin von Saba (S. 159). — Über den fließenden Sand s. Anm. 98.

[261] Der Komm. gibt nur die geistreiche Anmerkung: 水中可居曰洲 „Wo man im Wasser wohnen kann, das heißt eine Insel." Das Yoh-min und die Nu-lü finden sich sonst nicht.

[262] San Wei „die drei Gefährlichen" ist nach T'ang-shu 17,6b der Name eines jähen dreigipfligen Berges bei T'un-huang 敦煌 in Kansuh (Playfair 6690). Das Gebirge der San Wei wird schon Shan-hai-king 2, 10 a genannt. Nach Shu-king II, 1, 12 verpflanzte Shun die drei Miao nach den San Wei. Yü-kung I, 78 und II, 6 ist der Name ebenfalls genannt. — v. Rosthorn (Die Ausbreitung der chinesischen Macht in südwestlicher Richtung, Wien 1896, S. 14/15) faßt San-wei als den Namen eines Volkes auf. Die Ansicht könnte höchstens durch Lü-shi Ch'un-ts'iu 22, 4 a gestützt werden, wo von einem Reiche der San Wei (| | 之國) die Rede ist. Doch erscheinen Lü-shi Ch'un-ts'iu 14, 3 b die San Wei auch als Gebirge oder doch als Gegend (s. Anm. 80). Auch Shui-king 10 a sind sie ausdrücklich als Gebirge genannt.

[263] Die Stelle ist offenbar ein Zitat; ich habe sie jedoch nicht identifizieren können.

[264] Der durch seine Skulpturen aus der Wei- und T'ang-Zeit bekannte Felsenpaß an der Grenze von Shansi und Shensi. S. Playfair 4197, 7°.

[265] Über einen See auf dem K'un-lun s. Anm. 77 und 89.

[266] Hüan-yao „die blaue Helle" ist nach dem Komm. der Name eines Gewässers, nach andrer Auffassung der eines Berges. In letzterem Falle könnten die vier Charaktere auch übersetzt werden: „Der Hüan-yao ist nicht geschlossen." Es wäre dann vielleicht nur ein andrer Name für den Puh-chou-shan (vgl. Anm. 82).

[267] S. das Vorhergehende und Anm. 82.

[268] Sonst nicht erwähnt.

[269] „Die Ecke des Meeres", nach dem Komm. der Name eines Sumpfes.

[270] Der Meng-chu ist nach dem Komm. die Sung-Marsch nordöstlich von Sui-yang 睢陽 (bei P'ei-chou in Kiangsu, Playfair 5945).

[271] Shao-shi und T'ai-shi (das kleine und große Haus) sind nach dem Komm. verschiedene Namen (wohl Namen verschiedener Spitzen) eines sehr hohen Berges in Yang-ch'eng 陽城 (in Shansi, Playfair 7250). Ki-chou ist eine der Provinzen Yü's (in Shansi, Yü-kung I, 2 ff.). Der Komm. bezeichnet es als die „Hauptstadt" (都) Yao's — wohl im Anschluß an die Bambusbücher (Ch. Cl. III, prol. p. 112), nach

Der Kerzendrache ist in Yang-men. Nördlich reicht er bis zum Wei-yü-shan und sieht die Sonne nicht. Dieser Geist hat ein Menschengesicht und einen Drachenleib, aber keine Beine[272].

Hou Tsih's Grab ist westlich vom Kien-Baum[273]. Seine Leute sterben und werden dann wieder lebendig. Sie sind halb Fische. Sie leben dazwischen[274].

Der Schwefel (?)[275] und das Wu-Volk[276] sind dreihundert Meilen nördlich davon. Das Hundereich ist östlich davon[277]. In der Donnermarsch gibt es Donnergott mit Drachenleib und Menschenhaupt. Er trommelt sich auf den Bauch und freut sich[278].

Der Kiang kommt vom Min-shan, vereinigt sich, nach Osten fließend, mit dem Han und ergießt sich ins Meer. Nach links sich wendend fließt er nach Norden bis nördlich vom K'ai-mu, nach rechts sich wendend fließt er nach Osten bis zum Ostgipfel[279].

Der Ho entspringt auf dem Tsi-Felsen[280].

---

denen Yao in Ki residierte. Allein auch dort kann nur eine Landschaft gemeint sein, da die alten Kaiser nach Ausweis der Tradition noch keine festen Residenzen hatten (Conrady, China, S. 502).

[272] S. Anm. 131.

[273] Hou Tsih's Grab ist auch Shan-hai-king 11, 2a aufgeführt. Nach T'u-shu-chi-ch'eng 134, 2, 25 b liegt es bei P'ing-yang-fu 平陽府 in Shansi. Der Kien-Baum steht nach dem Komm. in Tu-kuang 都廣, einer Marsch im Süden. S. Anm. 110 und 127.

[274] Hier muß etwas ausgefallen sein, da 其 doch nicht gut auf Hou Tsih bezogen werden kann. Der Komm. bemerkt dazu: „Die Leute des Südens sterben und werden dann wiedergeboren. Einige verwandeln sich in Fische. Sie leben zwischen Tu-kuang und dem Kien-muh." Es scheint hier an eine Seelenwanderung gedacht zu sein.

[275] 流黃 erklärt das Tze-tien s. v. 黃 als bunte Seide (紈) oder (bei den T'ang-Dichtern) Bambusmatten; an beides kann hier aber wohl nicht gedacht werden. Eher könnte an 硫磺 „Schwefel" gedacht werden, doch paßt auch diese Bedeutung nicht recht. Der Komm. gibt hier ebensowenig Auskunft wie zu der Parallelstelle Shan-hai-king 11, 2 a.

[276] S. Anm. 129. Das Shan-hai-king nennt hier statt des Wu-Volkes das Reich der Feng-shi 豐𨸏氏, des Clans Feng (Tso-chuan V, 24, 2 erwähnt).

[277] Shan-hai-king 12, 1 a/b wird ein Reich der K'üan-feng 犬封 oder K'üan-Jung 犬戎, „Hunde-Jung" genannt, das der Komm. mit dem Hundereich identifiziert. Nach seiner Angabe waren die Männer dieses Volkes Hunde, die Weiber aber schöne Frauen. Nach Shan-hai-king 17, 2 b führte ihre Totemsage auf ein weißes Hundepaar zurück, das dann durch einen mythischen Stammbaum mit Huang-ti verknüpft wurde. Vgl. MH I, 220, Anm. 1.

[278] Die Stelle ist wörtlich aus Shan-hai-king 13, 1 a entnommen, bis auf die Worte 而熙, statt deren dort 在吳西 „er ist westlich von Wu". Conrady vermutet unter der Donnermarsch den Lop-nor (Die chinesischen Handschriftenfunde Sven Hedins in Lou-lan). S. a. Chao-hun V. 21.

[279] Yü-kung II, 9; vgl. Shui-king 7 b/8 a.

[280] Yü-kung I, 82; II, 7; Shan-hai-king 2, 9 b; Shui-king 1 b.

Der Sui entspringt auf dem King-shan[281].
Der Huai entspringt auf dem T'ung-poh-shan[282].
Der Sui entspringt auf dem Yü-shan[283].
Der Tsing-chang entspringt auf dem Tsie-li[284].
Der Shu-chang entspringt auf dem Fa-pao[285].
Der T'si entspringt auf dem Wang-wu[286].
Der Shi, Sze und Yi entspringen auf dem T'ai-tai-Paß[287].
Der Lo entspringt auf dem Lei-shan[288].
Der Wen entspringt auf dem Fu-k'i, in seinem Laufe vereinigt er sich mit dem Ts'i[289].
Der Han entspringt auf dem Fan-tsung[290].
Der King entspringt auf dem Poh-loh-shan[291].
Der Wei entspringt aus der Niao-shu-t'ung-hüeh[292].
Der I entspringt auf dem Shang-wei[293].
Der Lu entspringt azf dem Hiung-erh (Bärenohr)[294].
Der Sün entspringt auf dem Hua-tsiao[295].
Der Wei entspringt auf dem Fu-chou[296].
Der Fen entspringt auf dem Yen-King[297].

---

[281] Nach Chuang K'uei-k'ih ist 雒 ein Verschreiben für 洛, dessen alte Form 各隹 gewesen sein soll. Den King-shan s. Yü-kung I, 46, 54, 76 (?); II, 3.

[282] Yü-kung II, 11; Shui-king 6 b/7 a. S. Anm. 58.

[283] Shui-king 5 b, wo seine Quelle aber auf den Liang-shan 梁山 verlegt wird.

[284] Shui-king 3 b/4 a. Dort wird nur der Bezirk Shang-tang 上黨 (Playfair 5531) als sein Ursprungsort angegeben, in dem nach unserm Komm. der Tsie-li liegt. Vgl. Anm. 24.

[285] Shui-king 3 b wird als Quelle des Shu-chang gleichfalls Shang-t'ang genannt. Der Fa-pao-shan, auch Luh-ku-shan 鹿苦山 genannt, liegt nach unserm Komm. gleichfalls dort.

[286] Shui-king 3 a/b. Cf. Yü-kung II, 10. Vgl. Anm. 20.

[287] Der Shi ist sonst nicht erwähnt; der Sze und sein Nebenfluß Yi Shui-king 5 b, sowie Yü-kung II, 11 und Shan-hai-king 13, 3 b.

[288] Shui-king 4 b; Yü-kung II, 13; Shan-hai-king 13, 4 a. Der Lei-shan ist nach dem Komm. im Lande der Nordwestbarbaren.

[289] Shui-king 6 a; Yü-kung II, 10.

[290] Yü-kung II, 8.

[291] Yü-kung II, 12; Shan-hai-king 13, 2 b/3 a.

[292] Shui-king 4 b/5 a; Yü-kung II, 12; Shan-hai-king 13, 2 b. An Stelle der „Höhle der Vögel und Ratten" gibt das Shui-king einen „Berg der Vögel und Ratten" (Niao-shu-shan) als Ursprungsort an.

[293] Shui-king 4 b; Yü-kung II, 13.

[294] Im Shui-king und Yü-kung nicht genannt. Der Hiung-erh (Bärenohr) ist nach dem Komm. in King-shi 京師 (Playfair 1126).

[295] Sonst nicht genannt; auch der Komm. erwähnt ihn nicht weiter.

[296] Shui-king 6 a ist ein | 水 Wei-shui genannt; dgl. Yü-kung I, 23.

[297] Shui-king 2 b/3 a; Shan-hai-king 13, 4 a.

Der Jen entspringt auf dem Fei-hiung[298].

Der Tze entspringt auf dem Muh-yih[299].

Das Tan-shui entspringt auf dem Kao-su[300].

Der Ku entspringt auf dem Kiao-shan[301].

Der Kao entspringt auf dem Sien-yü[302].

Der Liang entspringt auf dem Mao-lu und Shi-liang[303].

Der Ju entspringt auf dem Meng-shan[304].

Der Ki entspringt auf dem Ta-hao[305].

Der Tsin entspringt auf dem Lung-shan[306].

Der K'ih-ki-ho entspringt auf dem Feng-yang[307].

Der Liao entspringt auf dem Ki-Felsen[308].

赤龍赤龍入藏生赤泉赤泉之埃上爲赤雲陰陽相薄爲雷激揚爲電上者就下流水就通而合于赤海
南方之海土之氣御于白天遠吉按太平御覽下有注云弼土西方土也白天九百歲生白礬白礬九百歲生白金白礬礬石也白漬水銀也西方金色白其數九故九百歲而一化白金千歲生白龍白龍入藏生白泉白泉之埃上爲白雲陰陽
相薄爲雷激揚爲電上者就下流水就通而合于白海西方之海牝土之氣御于玄天遠吉按太平御覽下有注云化土北方土也
玄天六百歲生玄砥玄砥黑石也玄砥六百歲生玄滇玄滇六百歲生玄金北方水其色黑其數六故六百歲而一化玄金千歲生
玄龍玄龍入藏生玄泉玄泉之埃上爲玄雲陰陽相薄爲雷激揚爲電上者就下流水就通而合于玄海
北方之海上者就下天氣復從天流下也其通流之水皆入于海也
淮南子卷五
時則訓則法也四時寒暑十二月之常法也故曰時則因以題篇
孟春之月招搖指寅招搖斗建也參中旦尾中參西方白虎之宿也是月昏時中於南方尾東方蒼龍之宿也是月將旦時中於南方其位東方其日甲
乙盛德在木太皞之神治東方也甲乙木日也盛德在木木王東方也遠吉按太皞之神治東方也八字蹟本無之明葉近山本有據下孟夏孟秋孟冬注語則有者是也因從之其蟲鱗
其音角東方少陽物去太陰甲散散爲鱗鱗蟲龍爲之長角木也位在東方也律中太蔟其數八律管音也陰衰陽盛萬物太蔟地而生故曰太蔟其數八五行數五木第三故曰八
也其味酸其臭羶木味酸酸之言鑽也萬物鑽地而生羶木香羶其祀戶祭先脾豁伏之類始動生出由戶故祀戶也脾屬土陳設俎豆脾在前也春木勝土言常食所勝也一
淮南子卷五 三十二

Abb. 13.

[298] Nicht weiter erwähnt.

[299] Shui-king 6a; Yü-kung I, 23.

[300] Shui-king 5a; Shan-hai-king 3, 6a. S. Anm. 91.

[301] Sonst nicht genannt.

[302] Sonst nicht aufgeführt.

[303] Ebenfalls im Shui-king und Yü-kung nicht genannt.

[304] Shui-king 5 a; Shan-hai-king 13, 2 b.

[305] Nicht in den andern Quellen. Der Komm. gibt gleichfalls keine Auskunft.

[306] Shui-king 3 a. Der Lung-shan (Drachenberg) liegt nach dem Komm. in Tsin-yang 晉陽 (Playfair 1088).

[307] Sonst nicht zu finden.

[308] Shui-king 4 a sind ein großes und ein kleines Liao-shui (大 | und 小 | 水) genannt. Hier ist wohl das erstere gemeint, das nach dem Komm. wie nach Angabe des Shui-king „außerhalb" der Grenze (塞外) entspringt. Der kleine Liao ist nach dem Shui-king nur ein Nebenfluß des großen Liao.

Der Fu entspringt auf dem K'ing[309].
Der K'i entspringt aus der Felsenbrücke[310].
Der Hu-t'o entspringt auf dem Lu-p'ing[311].
Der Ni-t'u-yüan entspringt auf dem Man-shan[312].
Der Wei-shi, nach Norden fließend, entspringt in Yen[313].
Chu-ki-sheh-ti ist der, durch den der T'iao-feng hervorgebracht wird.
T'ung-sze ist der, durch den der Ming-su- feng hervorgebracht wird.
Ch'ih-fen-jao ist der, durch den der Ts'ing-ming-feng hervorgebracht wird.
Kung-kung ist der, durch den der K'ing-feng hervorgebracht wird.
Chu-pi ist der, durch den der King-feng hervorgebracht wird.
Kao-ki ist der, durch den der Ch'ang-hoh-feng hervorgebracht wird.
Yü-k'iang ist der, durch den der Puh-chou-feng hervorgebracht wird.
K'iung-ki ist der, durch den der Kuang-mo-feng hervorgebracht wird[314].

Yen erzeugt die Meermenschen[315]. Die Meermenschen erzeugen die Joh-k'ün[316]. Die Joh-k'ün erzeugen die Heiligen. Die Heiligen erzeugen die gewöhnlichen Menschen. Die Yo wiederum werden von den gewöhnlichen Menschen erzeugt[317].

---

309 Sonst nicht erwähnt. Der King-shan ist nach dem Komm. westlich von Han-tan (Playfair 1979).

310 K'i kommt im Yü-kung (I, 4, 76; II, 1) nur als Bergname, im Shui-king nicht vor. Der Komm. äußert sich über seinen Lauf und die Lage der Felsenbrücke nicht.

311 Der Hu-t'o ist nach dem Komm. ein Gewässer (浸) von Ping-chou 幷州 (in Chih-li, Playfair 487, 1°).

312 Kommt sonst nicht vor. Der Komm. bemerkt nur, daß das Man des Man-shan das des Man-Clans sei.

313 Nach dem Komm. im nördlichen Yen, außerhalb der Nordgrenze. Shui-king 4 a ist ein Shi-shui 濕水 genannt, dessen Ursprung nach Yin-kuan-hien 陰館縣 in Shansi (Playfair 5462 s, 1°) verlegt wird. Nach Chuang K'uei-k'ih soll 濕 hier lei gelesen werden.

314 Vgl. Anm. 45—52. Die Erzeuger der 8 Winde sind nach dem Komm. „Himmelsgeister" (天神). Ihre Namen, die zum Teil gar nicht chinesisch klingen, scheinen sonst nicht vorzukommen. Zwischen Kung-kung und dem im Shu-king (II, 12) zu einem rebellischen Arbeitsminister gemachten Titanen gleichen Namens — der eher als Erdgeist zu denken ist — besteht wohl kaum ein Zusammenhang. Der Komm. bemerkt nur zu K'iung-ki, er sei auf den Wegen des Norden und ritte auf zwei Drachen. Seine Gestalt gleiche einem Tiger.

315 Yen ist nach dem Komm. „der Ahn der Menschen" (人之先).

316 菌 ist nach dem Komm. K'ün (羣) zu lesen. Der Ausdruck Joh-k'ün wird vom Komm. nicht erklärt und kommt nach dem Tze-tien s. v. 菌 nur an dieser Stelle vor. Nach dem Komm. zu Chuang-tze (zit. im Tze-tien s. v. 若) bedeutet 若 auch einen Meergeist (海神). Vielleicht ist hier etwas Ähnliches gemeint.

317 Die Lehre vom ewigen Kreislauf hat die chinesische Philosophie aus Indien entlehnt. S. Conrady, Indischer Einfluß in China, S. 342.

Die gefiederte Freude[318] erzeugt die fliegenden Drachen[319]. Die fliegenden Drachen erzeugen die Phönixe. Die Phönixe erzeugen die Luan-Vögel[320]. Die Luan-Vögel erzeugen die gewöhnlichen Vögel. [Alle] Gefiederten wiederum sind von den gewöhnlichen Vögeln hervorgebracht.

Die Pelztiere erzeugen die Ying-Drachen[321]. Der Ying-Drache erzeugt das Kien-Pferd[322], das Kien-Pferd erzeugt das Einhorn[323], das Einhorn erzeugt die gewöhnlichen Tiere. Die Pelztiere wiederum werden von den gewöhnlichen Tieren hervorgebracht.

Die Panzertiere und Schuppenfische erzeugen die hornlosen Drachen[324]. Die hornlosen Drachen erzeugen die K'un-keng[325], die K'un-keng erzeugen die Kien-ye[326], die Kien-ye erzeugen die gewöhnlichen Fische. Die Schuppenfische werden wiederum von den gewöhnlichen Fischen hervorgebracht.

Der gepanzerte T'an[327] erzeugt den ersten Drachen. Der erste Drache erzeugt die geheimnisvolle Schildkröte[328]. Die geheimnisvolle Schildkröte erzeugt die zauberkräftige Schildkröte[329]. Die zauberkräftige Schildkröte erzeugt die gewöhnlichen Schildkröten. [Alle] Panzertiere wiederum sind von der gewöhnlichen Schildkröte erzeugt[330].

Die warme Feuchtigkeit erzeugt die Talbäche. Die warme Feuchtigkeit wird erzeugt vom Haarwind. Der Haarwind wird erzeugt vom feuchten Dunkel. Das

[318] Komm.: „Die gefiederte Freude und der fliegende Drache sind die Ahnen aller fliegenden Tiere (飛蟲之先)." Näher wird der Ausdruck nicht erklärt. Sollte vielleicht an die Elster (喜鵲) zu denken sein?

[319] Der fliegende Drache ist wohl in China wie anderwärts ein allmählich aus dem Vorbild des Drachen, dem Krokodil (s. Anm. 172) entwickelter Typus. Vgl. Wundt, Mythus und Religion I, 377 f.

[320] Gewöhnlich mit dem männlichen Phönix identifiziert; cf. Tze-tien s. v. Doch auch umgekehrt als Phönixweibchen aufgefaßt, s. Anm. 124.

[321] Ein gehörnter Drache (Tze-tien s. v. 龍).

[322] Der Ausdruck wird nicht erklärt. Seine Bedeutung ist nicht ersichtlich, wenn es nicht ein Eigenname ist.

[323] Über das Einhorn in China vgl. Laufer, History of the Rhinoceros.

[324] S. Anm. 172.

[325] Der Fisch K'un-keng ist sonst nicht erwähnt. Chuang-tze 1, 1 a kommt der Riesenfisch K'un vor, der sich in den Riesenvogel P'eng verwandelt.

[326] Ein sonst unbekanntes Geschöpf. Vielleicht verdruckt für Pi-sie 辟邪, was nach Tze-tien s. v. 邪 der Name eines Tieres ist?

[327] T'an ist als Tiername sonst nicht bekannt. Nach dem Komm. wäre er „der Ahn der Schildkröten". 介 will der Komm. als einen Landesnamen auffassen; also etwa „der T'an (oder Abgrund?) von Kiai"?

[328] Yüan ist eine große Schildkrötenart Südchinas; Tso-chuan VII, 4 als Produkt von Ts'u genannt. Nach dem Erh-ya ist sie „das erste der Panzertiere" (介蟲之元); s. Tze-tien s. v.

[329] Die Schildkröte gehört zu den vier zauberhaften Tieren (四靈). S. Anm. 103, Ende.

[330] Nach Tze-tien s. v. 龜 ist die Stelle auch im Erh-ya angeführt.

feuchte Dunkel erzeugt den Federwind. Der Federwind erzeugt die warmen Panzer tiere (?). Die warmen Panzertiere erzeugen die geschuppten magern, die geschuppten magern erzeugen die warmen Panzertiere[331].

Der fünf Arten verschiedne Gattungen zeigen sich an der Außenwelt, an Gestalt ähnlich, aber vervielfältigt.

Der Jih-p'ing[332] erzeugt die Yang-woh[333]. Die Yang-woh erzeugen die K'iao-ju[334]. Die K'iao-ju erzeugen die Kan-muh[335]. Die Kan-muh erzeugen die gewöhnlichen Bäume. Die Jih-p'ing-Bäume wiederum sind von den gewöhnlichen Bäumen erzeugt.

Das Ken-po[336] erzeugt das Ch'eng-joh[337]. Das Ch'eng-joh erzeugt das Hüan-yüh[338]. Das Hüan-yüh erzeugt das Li-ch'üan[339]. Das Li-ch'üan erzeugt das Huang-ku[340]. Das Huang-ku erzeugt die gewöhnlichen Kräuter. Das Ken-po wird wiederum von den gewöhnlichen Kräutern erzeugt.

Das Hai-lü[341] erzeugt den K'üh-lung[342]. Der K'üh-lung erzeugt die Ku-hua[343]. Die Ku-hua erzeugt das Sin[344]. Das Sin erzeugt das P'ing-ts'ao[345]. Das P'ing-ts'ao erzeugt das Fou-ts'ao[346]. Das Fou wiederum erzeugt das wurzellose Po[347] und wird erzeugt vom P'ing-ts'ao.

---

331 Die Stelle wird nicht weiter erklärt und scheint auch keine Parallelen zu haben.

332 Nach dem Komm. „der Ahn der Bäume".

333 In Bretschneiders Botanicon Sinicum gleich dem vorhergehenden nicht erwähnt.

334 喬 heißt ein Baum mit herabhängenden Zweigen (Bretschneider II, Nr. 320). | 如 nennt er nicht.

335 Der Kan-Baum ist Yü-kung I, 52 als Produkt von King-chou genannt. Aus der Zusammenstellung mit andern Bäumen geht hervor, wie auch Bretschneider (II, Nr. 502) betont, daß es sich um ein besonderes Gewächs und nicht nur, wie Legge übersetzt, um „wood for bows" handelte.

336 Das „Po mit der Wurzel"; Gegenstück zu dem „Po ohne Wurzel" (s. Anm. 347). 投 wohl Versehen für 芟, wie es unten genannt ist. Nicht bei Bretschneider. Der Komm. nennt es „den Ahn der wurzelerzeugten Kräuter" (根生之草先).

337 Sonst unbekanntes Gewächs.

338 „Der dunkle Edelstein", als Pflanzenname sonst nicht überliefert.

339 Lo-ch'üan „Mineralquelle" ist sonst als Pflanzenname gleichfalls nicht genannt.

340 Nicht weiter erwähnt.

341 Komm.: „Der Ahn der schwimmenden Pflanzen" (浮草之先).

342 „Der gekrümmte Drache"; wird vom Komm. mit dem Shi I, 7 X, 2 erwähnten 游龍 yu-lung „schwimmenden Drachen" (Polygonum orientale nach Bretschneider II, Nr. 426) identifiziert.

343 Vom Komm. mit dem Fu-yung 芙蓉 (nach Bretschneider II, Nr. 99 der Lotos, Nelumbium speciosum) identifiziert.

344 Nach dem Komm. „eine wurzellose Wasserpflanze" (無根水中草); nach Bretschneider (II, Nr. 162) eine Pilzart.

345 Nach Bretschneider (II, Nr. 113) Entengras.

346 Nach dem von Bretschneider l. c. zitierten Kuoh P'eh dieselbe oder eine ähnliche Pflanze wie das P'ing-tsao.

347 Nicht näher bekannt; vgl. Anm. 336.

Der Hauch des Ch'eng-t'u[348] führt zu dem Ngai-t'ien[349].

Der Ngai-t'ien erzeugt nach 500 Jahren den K'üeh[350].

Der K'üeh erzeugt nach 500 Jahren den gelben Staub[351].

Der gelbe Staub erzeugt nach 500 Jahren das gelbe Quecksilber[352].

Das gelbe Quecksilber erzeugt nach 500 Jahren das gelbe Metall[353].

Das gelbe Metall erzeugt nach 1000 Jahren den gelben Drachen[354].

Der gelbe Drache dringt ins Erdinnere und erzeugt die gelben Quellen[355].

Der Staub der gelben Quellen steigt empor und bildet gelbe Wolken. Yin und Yang nähern sich einander und erzeugen den Donner, sie drängen sich aneinander und erzeugen den Blitz. Was oben ist, geht nach unten; das fließende Wasser dringt durch und vereinigt sich mit dem gelben Meere.

Der Hauch des P'ien-t'u[356] führt zu dem blauen Himmel[357].

---

[348] 正土 erklärt der Komm. durch 中土 „das Mittelland". Eigentlich bedeutet der Ausdruck „das richtige Land".

[349] Dem „staubigen", d. h. dem gelben Himmel. — Statt 御 v. l. 仰 betrachten — ohne Sinn und deshalb abzulehnen.

[350] Den Halbring (?). V. l. 抉 küch, Name eines Steines, wohl bessere Lesart. Die Rolle der Zahl 5 in diesem Abschnitt erklärt der Komm. damit, daß 5 die Zahl der Mitte ist.

[351] Nicht näher erläuterter Ausdruck.

[352] 溟 erklärt der Komm. durch 水銀 „Quecksilber".

[353] 黃金 „das gelbe Metall" ist in der alten Literatur der gebräuchliche Name des Goldes, nicht, wie der Komm. sagt, der eines Steines; vgl. z. B. Shan-hai-king 1, 1b; 3b usf. Ggs. 白金 „das weiße Metall" = Silber, cf. Shan-hai-king 1, 2a und öfters. 金, das später die Bedeutung „Gold" annimmt, heißt ursprünglich „Kupfer" als das anfänglich allein bekannte Metall (s. Conrady, China S. 505). Es erscheint auch wohl als 赤金 „das rote Metall"; Shan-hai-king 1, 2a usf. 銅, das späterhin auch „Kupfer" heißt, bedeutet ursprünglich nur „Bronze", wie schon das Schriftzeichen selbst (Metall + zusammen = kombiniertes Metall) erkennen läßt. — Die hier unverkennbaren alchymistischen Anschauungen, die Kunst, aus Quecksilber Gold zu bereiten, gehen, wie schon oben gesagt, auf Indien zurück (s. Conrady, Indischer Einfluß in China, S. 345).

[354] Nach einer mythologischen Anschauung stehen die 4 (bzw. 5) Weltgegenden unter Drachen von entsprechender Farbe, nach einer andern unter Tigern (cf. Dumoutier, Les symboles chez les Annamites, Par. 1891, p. 55—58, mit Zeichnung). Die gewöhnliche Version ist allerdings, daß sie den vier heiligen Tieren, sze ling, untergeordnet sind, und zwar der Osten dem Drachen, der Süden dem Phönix, der Westen dem Einhorn und der Norden der Schildkröte. Ähnliche Vorstellungen finden sich merkwürdigerweise bei nordamerikanischen Indianerstämmen, so nach freundlicher Mitteilung meines Kollegen Dr. F. Krause bei den Zuñi.

[355] Der übliche Name der Unterwelt; Tso-chuan I, 1 u. öfters.

[356] Nach Chuang K'uei-k'ih „das viereckige Land" (方土), wohl ein Druckfehler für 東方土 „das Ostland". Eig. „das seitliche Land" (?).

[357] 清天 „der klare Himmel" ist jedenfalls ein Druckfehler für das vom Komm. als Variante angeführte 青天 „der blaue Himmel", wie auch das Folgende zeigt.

Der blaue Himmel erzeugt nach 800 Jahren das blaue Ts'eng[358].
Das blaue Ts'eng erzeugt nach 800 Jahren das blaue Quecksilber. [Usf.]
Der Hauch des Chuang-t'u[359] führt zu dem roten Himmel.
Der rote Himmel erzeugt nach 700 Jahren das rote Zinnober[360].
Das rote Zinnober erzeugt nach 700 Jahren das rote Quecksilber. [Usf.]
Der Hauch des Joh-t'u[361] führt zu dem weißen Himmel.
Der weiße Himmel erzeugt nach 900[362] Jahren das weiße Arsenik.
Das weiße Arsenik erzeugt nach 900 Jahren das weiße Quecksilber. [Usf.]
Der Hauch der P'in-t'u[363] führt zu dem dunklen Himmel.
Der dunkle Himmel erzeugt nach 600[364] Jahren den dunklen Schmirgel.
Der dunkle Schmirgel erzeugt nach 600 Jahren das dunkle Quecksilber. [Usf.][365]

[358] Komm.: „Ein blauer Stein." — 8 ist die Zahl des Ostens, wie blau seine Farbe.
[359] Komm.: „Das Südland." Eig. „das starke Land".
[360] 7 ist die Zahl des Südens, rot seine Farbe.
[361] Komm.: „Das Westland." Eig. „das schwache Land" (Land des Joh-shui?; s. Anm. 95).
[362] Die Zahl 9 und die weiße Farbe entsprechen dem Westen.
[363] „Das Nordland." Eig. „das weibliche Land" (weil der Norden die Domäne des Yin ist?).
[364] 6 ist die Zahl, dunkel (eig. schwarz) die Farbe des Nordens, in den die Unterwelt verlegt wird (s. Anm. 140).
[365] Die angedeuteten Ausführungen enthalten dasselbe, was die erste bringt; nur mit veränderten Zahlen und Farben.

ÜBER CHINESISCHE MIAOTSĚ-ALBUMS.

Von F. JAEGER.

ANHANG.[1]

1. Über das Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u.

Der kaiserliche Katalog enthält über dieses Werk folgende bibliographische Notiz (Kap. 71, fol. 21 r° 22 v°):

„Das *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u*, in 9 Kapiteln. Im 16. Jahr der Regierungsperiode K'ien-Lung (1751) erging der kaiserliche Befehl zu seiner Abfassung. Den Anfang bilden — mit Korea beginnend — die auswärtigen Tributstaaten; daran schließen sich die Provinzen, zu denen die übrigen Vasallen- und Barbarenstämme[2] gehören. Nachdem der kriegerische Ruhm des Kaisers in die Ferne gedrungen war infolge der Unterwerfung der westlichen Gebiete[3] und der Ausdehnung des Landes um mehr als 20 000 Li, kamen vom äußersten Westen her (Gesandte) in zahlloser Menge über Gebirge und Meere[4] nach China, um ihre Tributgeschenke alle darzubringen; da wurden noch Darstellungen von den Stämmen[5] der J-li 伊黎, Ka-sa-k'o 哈薩克, Pu-lu-t'ê 布魯特, Wu-schī 烏什, Pa-ta-k'o-schan 巴達克山 und Ngan-tsi-yen 安集延 hinzugefügt. Im ganzen sind es über 300 Stämme; zu jedem einzelnen Bild gehört ein erklärender Text. (Das Werk zählt) im ganzen 8 Kapitel und war im 22. Jahr der Regierungsperiode K'ien-Lung (1757) vollendet. Nach dem 28. Jahr der Regierungsperiode K'ien-Lung (1763) kamen dann (Abgesandte) von den Stämmen der Ngai-wu-han 愛烏罕, Ho-han 霍罕, K'i-ts'i-yü-su 啓齊玉蘇 und Wu-ör-ken-ts'i 烏爾根齊 mit Schreiben (ihrer Häuptlinge) an den

[1] Vgl. O. Z. Band IV, S. 266ff.

[2] Inmitten dieser tributpflichtigen Barbarenstämme erscheinen auch europäische Staaten; so enthält das 1. Kapitel u. a. Beschreibungen von Ungarn (fol. 36—37), Polen (fol. 38—39), England (fol. 46—47), Frankreich (fol. 48—49), Schweden (fol. 50—51), Holland (fol. 60—61), Rußland (fol. 62—65). Deutschland findet sich nur in dem der Schweiz gewidmeten Abschnitt (fol. 34—35) erwähnt; hier wird auf fol. 35 r° die Schweiz (*Ho-lŏ-wei-tsi-ya* 合勒沫祭亞) als Provinz (省) von Deutschland (*Jo-ör-ma-ni-ya* 熱爾瑪尼亞國) bezeichnet. Die Quelle haben hier die geographischen Schriften gebildet, die europäische Jesuiten des 17. und 18. Jahrhunderts in chinesischer Sprache über die Länder des Westens verfaßten.

[3] Gemeint sind hier die Kriege in Ili und Turkestan (1756—1761).

[4] Der Ausdruck 梯航 ist verkürzt aus 梯山航海 „to scale hills and sail over seas" (Giles, *Chin. Dict.* Nr. 3852). 鱗集 wörtlich: „wie Fischschuppen so gehäuft".

[5] Da es sich hier nur um die Geschichte des *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* handelt, gehe ich auf diese wie die im folgenden genannten Stämme — es sind größtenteils muhammedanische Völkerschaften Zentralasiens — nicht näher ein.

Kaiserlichen Hof. Der ganze Stamm der Turguten (*Tu'-ör-hu-t'ê* 土爾扈特) wanderte von Rußland auf chinesisches Gebiet zurück[1]. Ebenso schlossen sich auch die Häuptlinge der in Yünnan wohnenden Stämme der Tschêng-k'ien 整欠 und King-hai 景海 nacheinander China an. So erweiterte man (schließlich) das Werk noch um ein Kapitel 續圖 ‚Fortsetzung der Abbildungen'. Was nun die einzelnen Bilder betrifft, so hat man überall die Gestalt eines männlichen und weiblichen Typus des betreffenden Stammes sowie die Bekleidung und Kopfbedeckung der Häuptlinge und der gewöhnlichen Leute in ihren Verschiedenheiten dargestellt; bei allen werden Gemütsart, Sitten, Kleidung, Nahrungsmittel und Lieblingsbeschäftigungen genau beschrieben.

Wenn man das *Nan-schi* 南史[2] nachschlägt, (so liest man dort): „Der Kaiser Wu 武 (520—549) der Liang-Dynastie befahl P'eï Tsĕ-ye 裴子野 ein *Fang-kuo schï-t'u* 方國使圖 ‚Illustrierte Beschreibung von Gesandten aller Länder' zu verfassen; darin erzählte er ausführlich von den zahlreichen (Völkern), die von den entferntesten Gegenden bis jenseits des Meeres sich (China) anschlossen: zusammen waren es 20 Staaten." Tschang Yen-yüan 張彥遠 berichtet in seinem *Li-tai ming-hua-ki* 歷代名畫記[3]: der Kaiser Yüan 元 (552—554) der Liang-Dynastie hatte ein *Tschï-kung-t'u* 職貢圖 „Illustrierte Beschreibung der Tributvölker". Schï Schêng-tsu 史繩祖 zitiert in seinem *Hüo-tschai tschan-pi* 學齋佔畢[4] den Li Kung-lin 李公麟, (der sagte): „Als der Kaiser Yüan 元 Gouverneur von King-tschou 荆州[5] war, verfaßte er ein *Tschï-kung-t'u* mit Abbildungen der äußeren Erscheinung und Beschreibungen der Länder und Sitten dieser Tributvölker; es sind zusammen über 30 Staaten." Ihre Zahl beträgt aber, wenn man sie mit den jetzigen Bildern vergleicht, nicht den zehnten Teil davon. Was ferner das *Schan-hai-king* 山海經 von diesen Ländern berichtet, stellt sich größtenteils als leere Erfindungen heraus und verdient im allgemeinen keinen Glauben. Was dann die nach dem Verfasser des in den Han-Annalen enthaltenen Abschnittes über die westlichen Gebiete[6] lebenden Geschichtschreiber erzählen, erweist sich

[1] Darüber siehe W. Schüler, *Abriß der neueren Geschichte Chinas* S. 99f.

[2] Kap. 33, fol. 9v°; damit gleichlautend *Liang-schu* 梁書 Kap. 30, fol. 2r°. Im folgenden sind die Ausdrücke 荒服 (dafür im *Nan-schï* und *Liang-schu* 要服) und 海表 dem Schuking entlehnt (vgl. Legge, S. 146—147 und S. 521). Die Zeichen 懷來之盛 heißen wohl wörtlich übersetzt: „die Fülle der sich in den Schoß (d. h. unter den Schutz Chinas) begebenden (Völker)."

[3] In diesem Werk, von dem Fr. Hirth, *Über die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei* (1897) S. 3ff. eine ausführliche Inhaltsangabe gibt, findet sich das *Tschï-kung-t'u* des Kaisers Yuan im 3. und 7. Kap. erwähnt; doch bedarf diese ganze Frage einer eingehenderen Untersuchung, die ich später vorlegen werde.

[4] Über dieses Werk vgl. Wylie, *Notes on Chin. Lit.* S. 161; Li Kung-lin ist der bekannte Maler der Sungzeit (gest. 1106): die europäische Literatur über ihn verzeichnet Kümmel, Ostasiatische Zeitschrift, Jahrg. I (1912/13), S. 22.

[5] Die Provinz King-tschou entspricht im großen und ganzen dem heutigen Hupeï.

[6] 漢書西域傳, d. h. Kap. 96 der *Ts'ien Han-schu.*

größtenteils als nach dem Hörensagen aufgezeichnet; prüft man (diese Berichte) an der Hand der (darin sich findenden) Entfernungen und geographischen Angaben, (so ergibt sich, daß) auch sie durchweg falsch sind. Überdies stehen sie den Darstellungen in dem vorliegenden Werke nach; (*diese sind viel naturgetreuer, denn*) von den Geschenke und Tribut bringenden Stämmen haben wir entweder selbst schon Vertreter gesehen, oder (unsere) Offiziere und Gesandten haben auch tatsächlich ihre Länder bereist. In Wahrheit (handelt es sich hier[1]) um eine solche Fülle (von Völkerschaften), wie man sie seit den ältesten Zeiten[2] noch nicht gesehen hat. Gleichwohl liest man ehrfurchtsvoll in dem vom Kaiser selbst verfaßten langen Gedichte[3], daß er doch „wegen der Bewahrung des Friedens und der Erhaltung der (himmlischen) Gnade"[4] sehr besorgt sei." Und so (konnte das Werk) auf allerhöchsten Befehl noch weitergeführt werden und der Ruhm des Kaisers sich dadurch noch mehr verbreiten[5]. In Zukunft werden auf die Weissagungen aus Wind und Meer hin[6] wohl auch noch andere Völker, deren Zahl man noch nicht kennt, (nach China) kommen; dann hofft der Schreiber dieser Zeilen auch auf eine weitere Fortsetzung von neuen Bildern."

Hiermit schließt die eigentliche Besprechung des *Huang-Ts'ing tschï-kung-t'u*; es folgt noch eine kurze Erörterung über die Gründe, weshalb das Werk gerade in diesem Kapitel behandelt wird. —

Zunächst bedarf die Frage, wann das *Huang-Ts'ing tschï-kung-t'u* veröffentlicht wurde, noch einer kurzen Erörterung. Der kaiserliche Befehl zu seiner Abfassung war nach der oben übersetzten Notiz schon im Jahre 1751 ergangen; diese Angabe wird durch die Einleitungsworte des an der Spitze des Unternehmens stehenden Herzogs Fu-hêng bestätigt: „Am 1. Tag des 6. Monats des 16. Jahres *K'ien-Lung* (= 23. Juli 1751) habe ich ... folgendes kaiserliche Edikt erhalten."[7] Die Verfasser des Kataloges behaupten dann, die ersten 8 Kapitel (*küan*) des Werkes seien bereits im Jahre 1757 vollendet gewesen. Gleichwohl können diese nicht vor

[1] Nämlich unter der gegenwärtigen Ts'ing-Dynastie und infolgedessen auch im *Huang-Ts'ing tschï-kung-t'u*.

[2] Wörtlich: „seit (den Epochen) *Schê-t'i* und *Ho-lo*"; dazu vgl. S. von Fries, *Abriß der Geschichte Chinas* (1884) S. 3.

[3] 御 題 長 律 gemeint ist damit das vom Kaiser K'ien-Lung selbst verfaßte Einleitungsgedicht; über die Bezeichnung „lang" siehe folg. S.

[4] Diese Worte sind ein Zitat aus dem kaiserlichen Gedicht, dessen letzte Zeile so lautet: „um den Frieden zu bewahren und die Gnade (des Himmels) sich zu erhalten, muß man sich bemühen, (die fremden Völker) liebevoll zu behandeln".

[5] Der Gedankengang dieser ganzen Stelle ist infolge des Fehlens verschiedener Zwischenglieder nicht leicht zu verstehen.

[6] In diesen Worten liegt wohl eine Anspielung auf die sagenhafte Gesandtschaft des Reiches Yüe-schang 越 裳 an den chinesischen Kaiserhof (vgl. Legge, *The Chinese Classics* vol. III S. 536). Hier erklärte sie: seit drei Jahren hätten sie in ihrem Land weder Stürme noch große Meereswogen gehabt, und daraus habe man geschlossen, daß den chinesischen Thron ein weiser Herrscher einnehme.

[7] 乾 隆 十 六 年 六 月 初 一 日 大 學 士 忠 勇 公 臣 傅 恒 奉 上 諭.

1761 veröffentlicht worden sein; denn am Schlusse des von *K'ien-Lung* verfaßten Einleitungsgedichtes stehen die Zeichen 乾 隆 辛 巳 秋 日, d. h. „(geschrieben) an einem Herbsttage des Jahres 1761" (nach abendländischem Kalender). Das 9. Kapitel, das die „Fortsetzung der Illustrationen" enthält, beschließt dann ein von Fu-hêng als erstem unterzeichnetes Nachwort (*pa* 跋). Tatsächliche Angaben können wir aber diesem nichtdatierten Dokument kaum entnehmen; Erwähnung verdient nur, daß die Verfasser als Vorgänger ihres Unternehmens die Werke des Kaisers Yüan sowie des Yen Li-pên (vgl. oben Bd. IV, S. 266/7) nennen.

Was nun das Einleitungsgedicht des Kaisers 御 製 題 selbst betrifft, so müssen wir auch darauf noch mit einigen Worten eingehen. Seiner Form nach gehört es zu den sogenannten 律 詩 *lü-schī*; die Gedichte dieser Art bestehen gewöhnlich aus 8 siebensilbigen Versen, von denen Vers 1, 2, 4, 6 und 8 denselben Reim haben. K'ien-Lungs Einleitungsgedicht zählt aber nun 16 siebensilbige Verse statt der gewöhnlichen 8; das ist der Grund, weshalb im kaiserlichen Katalog dieses immerhin verhältnismäßig kurze Gedicht „lang" genannt wird. Im übrigen reimen aber auch hier der erste, zweite und weiter alle Verse mit geraden Nummern aufeinander; der gemeinsame Reim ist 眞. An das kaiserliche Eingangsgedicht schließen sich sodann nicht weniger als 14 ganz gleich gebaute Gedichte von verschiedenen Gelehrten, und zwar handelt es sich hier um sogenannte 恭 和 詩 „in Ehrerbietung (verfaßte) Gedichte mit übereinstimmenden Reimen (和 zu lesen *ho*[4]); mit anderen Worten: in allen 14 Liedern müssen am Ende des ersten, zweiten und jedes folgenden Verses mit gerader Nummer dieselben Reimworte wie an den entsprechenden Stellen des kaiserlichen Gedichtes gebraucht werden. Es ist ohne weiteres klar, daß dabei nur inhaltslose Verskünsteleien sich ergeben können; in der Tat verraten auch alle diese Lieder die Neigung des damaligen Gelehrtentums, an Stelle eigener Gedanken Zitate und literarische Anspielungen zu setzen, so daß zum Verständnis längere Erklärungen notwendig sind. Schließlich verdient noch erwähnt zu werden, daß sich unter jenen vierzehn Verskünstlern auch die sieben Literaten befinden, welche zu der von K'ien-Lung veranstalteten Ausgabe des *Kêng-tschī-t'u* 耕 織 圖 ein ebenfalls mit gelehrtem Beiwerk überladenes Enkomium beigesteuert haben[1].

Im einzelnen gibt die mir vorliegende Ausgabe des *Huang-Ts'ing tschī-kung-t'u* dem Betrachter manche Rätsel auf. So sind z. B. in Kap. 6, fol. 13, 31 und 35 die Bilder vertauscht, so daß hier bärtige Personen als Frauen bezeichnet werden. Noch ärger ist die Verwirrung im 8. Kapitel. In diesem werden nicht nur zwei verschiedenen Stämmen (den Yang-pao Miao, fol. 47 und den Yang-kuang Miao, fol. 49) aus Versehen dieselben Bilder beigegeben, sondern auch hier sind, was durch einen Vergleich mit den entsprechenden Blättern des Hirth'schen Albums allem Zweifel

[1] Vgl. O. Franke, *Kêng Tschi T'u Ackerbau und Seidengewinnung in China* (Hamburg 1913) S. 108ff.

entrückt wird, einige Male (sicher fol. 19 und 27) die Bilder, die nach der Beischrift einen Mann und eine Frau des betreffenden Stammes darstellen sollen, offenbar vertauscht; bei mehreren Stämmen (vgl. fol. 13, 53 und 69, vielleicht auch fol. 77 und 85) werden als Proben einfach die Bilder zweier Frauen gegeben, während nach den Beischriften das eine immer einen Mann darstellen sollte. Unklar ist ferner auch folgendes: die beiden Figuren der Pai Kuo-lo, die H. Müller (Baessler-Archiv Bd. III, Heft 1, S. 45) aus dem *Huang-Ts'ing tschï-kung-t'u* abbildet, sind deutlich zwei Frauen, von denen die dort als Mann bezeichnete (Fig. 5 a) in der mir vorliegenden Ausgabe (fol. 7 v°) als weibliche Vertreterin der Hua-Miao auftritt, ohne daß sie aber hier paßte; nach dem Text würde vielmehr die Figur auf fol. 25 v° hierher gehören. Wie erklärt sich schließlich die Tatsache, daß Devéria nach seiner eigenen Angabe (*La Frontière Sino-Annamite*, S. 158) die ethnographische Notiz über die P'u-jen aus Kap. 7 (fol. 25) unseres Werkes entnommen hat, während meine Ausgabe diesen Stamm zwar an derselben Stelle behandelt, aber von seinem männlichen Vertreter hier eine ganz andere Illustration gibt und die von Devéria (a. a. O.) abgebildete Figur in Kap. 8 (fol. 25, allerdings ohne Beischrift, aber offenbar zu den Ts'ai-kia Miao gehörig) bringt? Merkwürdigerweise scheint bisher noch keiner der europäischen Benutzer des *Huang-Ts'ing tschï-kung-t'u* die aufgezeigten Abweichungen bemerkt zu haben. Wie erklären sich nun diese? Einmal haben wohl verschiedene Ausgaben des Werkes den Benutzern vorgelegen. Dann muß aber auch bei der Herstellung der einzelnen Ausgaben mit einer unglaublichen Nachlässigkeit verfahren worden sein; dies gilt, wenn es sich bei der mir vorliegenden Ausgabe um die editio princeps handeln sollte[1], auch von dieser.

II. Zur Geschichte des Kueï-tschou t'ung-tschï.

Zum Schlusse seien hier noch die wichtigsten Angaben, welche sich im Kaiserlichen Katalog und sonst über das *Kueï-tschou t'ung-tschï* sowie seine Vorgeschichte finden, zusammengestellt und übersetzt. Dem Hauptwerk selbst ist dort folgende bibliographische Notiz gewidmet (Kap. 68, fol. 67 r°—68 r°):

„Das *Kueï-tschou t'ung-tschï*, 46 Kapitel, gewöhnliche Ausgabe. — Der Großsekretär Ngo-ör-t'ai 鄂爾泰[2] und andere (Gelehrte) der gegenwärtigen Dynastie haben die Abfassung dieses Werkes überwacht, das gleichzeitig mit dem *Yün-nan t'ung-tschï* 雲南通志 zusammengestellt wurde[3]. Zu den Leitern des Unter-

[1] Das dem Seminar für Sprache und Kultur Chinas in Hamburg gehörende Exemplar umfaßt 9 Kapitel, 8 Bände in 1 T'ao, auf gelbem Papier gedruckt.

[2] Über Ngo-ör-t'ai (gest. 1745) vgl. Giles, *Biogr. Dict.* Nr. 1581.

[3] Im Kaiserlichen Katalog (Kap. 68, fol. 66 v°) heißt es darüber: „Im 7. Jahre Yung-Tschêng (1729) erhielt der General-Gouverneur von Yünnan und Kueïtschou Ngo-ör-t'ai vom Kaiser den Befehl, (eine Provinzbeschreibung von Yünnan) zusammenzustellen. Da besorgte der *tschï-tschou* von Yao-tschou Tsing Tao-mo nach der alten Beschreibung (舊志) eine vermehrte Ausgabe, die zusammen 30 Abteilungen umfaßt; jede Abteilung bildet ein Kapitel. Im ersten Jahre

nehmens gehörte auch der *tschī-tschou* 知 州 von Yao-tschou 姚 州, Tsing-Tao-mo 靖 道 謨, und zu seinen Fortsetzern der *tschī-hien* 知 縣 von Jên-huai 仁 懷, Tu Ts'üan 杜 佺[1]. Unter allen Provinzbeschreibungen wurde diese zuletzt vollendet; erst im 6. Jahre *K'ien-Lung* (1741) war sie fertig gedruckt und wurde von dem General-Gouverneur Tschang Kuang-ssĕ 張 廣 泗[2], der auch die Obliegenheiten eines Gouverneurs versah, dem Kaiser ehrfurchtsvoll überreicht.

Kueï-tschou ist abgelegen; im Südwesten finden sich Miao-Barbaren an zerstreuten Stellen. Unter der Ming-Dynastie wurde zum erstenmal ein *tu-tschī-hui-ssĕ* 都 指 揮 司 eingesetzt und (diese Bezeichnung) später in *pu-tschêng-ssĕ* 布 政 司 umgeändert[3]. Man errichtete verschiedene *kün* 郡 und *hien* 縣, und (Kueïtschou) erhielt die gleiche Bezeichnung wie die übrigen Provinzen (nämlich ‚Provinz'). Vor der T'ang- und Sung-Dynastie war es nur bis zu einem gewissen Grade (mit China) verbunden[4]: man konnte aber dort die schädlichen Tiere und Bäume noch nicht völlig ausrotten[5]. Deshalb waren seit alters die geschichtlichen Aufzeichnungen (über diese Provinz) sehr spärlich und äußerst kurz gefaßt. Unter der Ming-Dynastie stellte dann zuerst Tschao Tsan 趙 瓚[6] eine neue Beschreibung von Kueïtschou zusammen. Nach ihm veranstalteten Sie Tung-schan 謝 東 山, Kuo Tsĕ-Tschang 郭 子 章 und unter der gegenwärtigen Dynastie Weï Ki-ts'i 衞 既 齊 der Reihe nach vermehrte Ausgaben (von diesem Werk), das so allmählich die äußere Form einer Provinzbeschreibung bekam. Da sich aber schließlich literarische Urkunden und Gelehrte nur schwer zum Beweise anführen ließen, so waren Lücken unvermeidlich. Was nun das *K'ien-schu* 黔 書 des T'ien Wên 田 雯[7] betrifft, so ist sein Stil hervorragend, seine Eigenart liegt aber in dem farbenreichen Schmuck der Sprache, während die Tatsachen auch (hier) noch nicht ausführlich dargestellt sind. In unserem Werke (nämlich dem *Kueï-tschou t'ung-tschī*) sind die Berichte

K'ien-Lung (1736) war das Werk vollendet, und der nachfolgende General-Gouverneur Yin-ki-schan 尹 繼 善 (1696—1771, vgl. Giles, *Biogr. Dict.* Nr. 2487) und andere überreichten es dann mit einer Denkschrift dem Thron."

[1] Nähere Angaben über Tsing Tao-mo und Tu Ts'üan kann ich augenblicklich nicht geben.

[2] Über das Ende des Tschang Kuang-ssĕ vgl. von Fries, *Abriß der Geschichte Chinas* S. 277.

[3] Die *tu-tschī-hui-ssĕ* genannte Behörde wurde im Jahre 1382 für Kueïtschou errichtet; die Umänderung dieser Bezeichnung in *pu-tschêng-ssĕ* oder genauer *tsch'êng-süan pu-tschêng-schī-ssĕ* 承 宣 布 政 使 司 fand 1413 statt (vgl. *Ming-schī* Kap. 46, fol. 9 r°).

[4] *ki* bezeichnet „ein Pferd aufzäumen" und *mi* „einen Ochsen am Halfter halten"; übertragen wird dann dieser Ausdruck von der Beherrschung unterworfener nicht-chinesischer Stämme gebraucht (vgl. Pelliot, BEFEO IV 1904, S. 140f. und Giles *Chines. Dict.* Nr. 7820).

[5] D. h. das Land konnte noch nicht völlig der chinesischen Zivilisation unterworfen werden. Die Verbindung 狉 榛 stammt wohl aus der 封 建 betitelten Abhandlung des Liu Tsung-yüan 柳 宗 元 (Giles, *Biogr. Dict.* Nr. 1361); bei der Schilderung des Urzustandes der Menschheit heißt es dort 草 未 榛 榛 鹿 豕 狉 狉.

[6] Über Tschao Tsan und die folgenden Namen vgl. unten.

[7] T'ien Wên (1635—1704) aus To-tschou 德 州 in Schantung war zuletzt erster Vizepräsident im Finanzministerium (戶 部 左 侍 郎); sein *peï-wên* 碑 文 im *Peï-tschuan tsi* 碑 傳 集 Kap. 19, fol. 14 r° ff. (in der Ausgabe des Kiang-su schu-kü vom Jahre 1893). Über ein *K'ien-schu* siehe unten S. 9.

verschiedener Verfasser gesammelt und zu einem Buche zusammengefaßt. Vermag man auch (mit seiner Hilfe) noch nicht völlig in das Altertum und die Gegenwart einzudringen, so ist es doch unter den geographischen und historischen Schriften, die Kueïtschou behandeln, weit ausführlicher als die älteren Werke."

Die hier gemachten bibliographischen Angaben über die früheren Provinzbeschreibungen von Kueïtschou lassen sich noch ergänzen. Unter den geographischen Werken, von denen die Kaiserliche Bibliothek nur die Titel aufbewahrt, zitiert der Katalog (Kap. 74, fol. 7 v und fol. 12 v°) ein *Kia-Tsing Kueï-tschou t'ung-tschï* 嘉靖貴州通志 in 12 Kapiteln und ein *Kia-Tsing Kueï-tschou t'u-king sin-tschï* 嘉靖貴州圖經新志 in 18 Kapiteln. Beide Werke sind also in der Regierungsperiode Kia-Tsing (1522—1566) entstanden. Das ältere von beiden muß aber das *Kia-Tsing Kueï-tschou t'u-king sin-tschï* des Tschao Tsan sein; denn in der oben übersetzten Notiz wird ausdrücklich gesagt, unter der Ming-Dynastie habe dieser[1] als erster eine neue Beschreibung von Kueïtschou zusammengestellt. Daß aber auch sein Werk noch keineswegs die älteste Beschreibung dieser Provinz ist, besagt nicht nur der Titel, sondern die Verfasser des Kaiserlichen Katalogs sprechen auch ausdrücklich von einer „älteren Beschreibung" (舊志). Noch ein Zweites läßt sich dem Titel entnehmen, daß nämlich das Werk des Tschao Tsan illustriert war[2]. Wie wir oben (Bd. IV, S. 278) gesehen haben, bezieht sich das *Kueï-tschou t'ung-tschï* vom Jahre 1741 auf eine frühere Ausgabe, die Miaotsĕ-Bilder enthalten hat; wahrscheinlich sind also auch unter den Illustrationen des *Kia-Tsing Kueï-tschou t'u-king sin-tschï* Darstellungen der Miaotsĕ-Stämme zu verstehen. Schließlich bringt uns die literarische Kritik, die der Kaiserliche Katalog an dem Werke des Tschao Tsan übt, noch auf eine andere Spur. Es heißt nämlich dort: „Auch dieses Werk ist sehr fehlerhaft. (Betrachten wir) z. B. einmal die Verse, die das zweite Kapitel enthält: hier ist bei jedem Gedicht die erste Zeile mit großen Zeichen obenauf geschrieben, und darunter steht der ganze Rest des Gedichtes in kleinen Zeichen wie eine Anmerkung in verschiedenen Reihen (nebeneinander); wo bleibt da die Anordnung des Ganzen?" Woran das ästhetische Feingefühl des chinesischen Literaten hier Anstoß genommen hat, braucht den europäischen Leser nicht zu kümmern; was uns interessiert, ist vielmehr dies, daß danach schon das Werk des Tschao Tsan Gedichte enthalten hat. Ob aber diese neben anderen Dingen vielleicht auch schon Sitten und Gebräuche der Miaotsĕ behandelt haben, so daß wir sie mit den Gedichten, des Münchener Albums (vgl. oben S. 272 und 282) in Verbindung bringen könnten, wage ich nicht zu entscheiden.

[1] Über seine persönlichen Verhältnisse erfahren wir nur, daß er aus Ye-yü (alter Name für Ta-li fu) stammte und als Studiendirektor dem Häuptling eines eingeborenen Stammes in Kueïtschou zugeteilt war (*Kais. Kat.* Kap. 74, fol. 12 v°).

[2] Zur Bedeutung des Wortes *t'u* 圖 vgl. Hirth, Wiener Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenlandes X (1896) S. 228 Anm. 1 und Chavannes, BEFEO III (1903) S. 236.

Für die Aufhellung der weiteren Geschichte der Provinzbeschreibungen von Kueïtschou können uns vor allem die Vorreden zu den verschiedenen Ausgaben, welche das Exemplar vom Jahre 1741 enthält (Kap. 39), gute Dienste leisten. All diese Provinzbeschreibungen sind ursprünglich amtliche Werke, die meistens mit den Namen einzelner Gouverneure verknüpft sind; für ihre Datierung ist es daher unter Umständen wichtig, die Amtsperioden der Gouverneure zu kennen[1].

Als Verfasser des schon oben genannten *Kia-Tsing Kueï-tschou t'ung tschï* wird ein gewisser Tschang Tao 張 道 genannt. Sein Werk unterzog dann Sie Tung-schan[2] einer Revision; die Verfasser des Kaiserlichen Kataloges bezeichnen sie aber als sehr summarisch und tadeln außerdem ihre mangelhafte Anordnung. Die Vorrede zu der von Sie Tung-schan besorgten Ausgabe hat der berühmte Gelehrte Yang Schen 楊 愼 (1488—1559) geschrieben[3]; aus ihr erfahren wir, daß die Abfassung dieses Werkes oder genauer der Plan dazu ins Jahr 1553 zu setzen ist. Im Laufe des 16. Jahrhunderts müssen dann noch verschiedene andere Provinzbeschreibungen von Kueïtschou erschienen sein; sie werden aber als verloren bezeichnet[4]. Auf festerem Boden befinden wir uns bei der folgenden vom Kaiserlichen Katalog genannten Provinzbeschreibung, die Kuo Tsĕ-tschang[5] unter dem Titel *K'ien-ki* 黔 記 veröffentlichen ließ; ihre Datierung ergibt sich aus der Amtsperiode des Urhebers (1599—1607). Das nächste Werk dieser Art, von dem wir hören, geht auf Ts'ao Schen-ki 曹 申 吉 zurück, der 1671 Gouverneur von Kueïtschou wurde. Veranlaßt wurde seine Ausgabe durch ein kaiserliches Edikt vom Jahre 1672, das die Abfassung mit Karten versehener Provinzbeschreibungen (圖 志) anordnete. Als dann im Laufe der durch die Empörung des Wu San-kueï hervorgerufenen Wirren, die vor allem den Südwesten Chinas heimsuchten, das Yamen des Ts'ao Schen-ki in Flammen aufging, verbrannte damit auch sein *Kueï-tschou t'ung-tschï*. Vorhanden war jetzt nur noch ein handschriftliches Exemplar (抄 本),

[1] Über die meisten der im folgenden genannten Persönlichkeiten gibt uns das *Kueï-tschou t'ung-tschï* in Kap. 17/18 (*tschï-kuan* 職 官) und Kap. 19/20 (*ming-huan* 名 宦) genaue Auskunft. Wo keine Quelle genannt ist, sind die Zitate aus der Ausgabe des *Kueï-tschou t'ung-tschï* vom Jahre 1741 genommen.

[2] Sie Tung-schan wurde 1541 *tsin-schï* und brachte es in seiner Beamtenlaufbahn bis zum Gouverneur von Schantung (*Kais. Kat.* Kap. 74, fol. 7 v°).

[3] Über Yang Schen vgl. die ausführlichen Angaben Pelliots (BEFEO IV 1904, S. 1094 ff.).

[4] Es seien hierfür wenigstens die betreffenden Stellen in extenso zitiert. 1. Aus der Vorrede des Yen Hing-pang (Kap. 39, fol. 31): 黔 志 創 始 於 明 嘉 靖 督 學 謝 公 後 修 於 中 丞 劉 公 暨 江 公 今 已 失 傳 惟 青 螺 郭 公 黔 記 僅 有 存 者. 2. Genaueres erfahren wir aus der Vorrede des Kiang Tung-tschï 江 東 之 zu seinem *Ting-you tschï* 丁 酉 志 „Beschreibung vom Jahre 1597" (Kap. 39, fol. 5): 黔 志 自 中 丞 劉 公 侍 御 宿 公 增 修 迄 今 四 十 餘 年 而 未 有 執 簡 從 事 者. Danach müßte, da Kiang Tung-tschï 1596 Gouverneur von Kueïtschou geworden ist, die Provinzbeschreibung dieses Liu bald nach 1550 entstanden sein; in der Tat war auch zwischen 1547 und 1556 ein gewisser Liu Ta-tschï 劉 大 直 Gouverneur von Kueïtschou, allerdings nur ein halbes Jahr lang (Kap. 19, fol. 11 r°).

[5] Kuo Tsĕ-tschang (vgl. Kap. 19, fol. 12) erscheint meistens unter seinem *hao* Ts'ing-lo 青 螺.

das aber viele Lücken und Unrichtigkeiten aufwies[1]. So ist es nicht überraschend, wenn schon 1692 Weï Ki-ts'i (1691/2 Gouverneur) einen gewissen Tung Ngan-kuo 董安國 beauftragte, ein neues *Kueï-tschou t'ung-tschï* zusammenzustellen; das Werk wurde noch im gleichen Jahre vollendet[2]. Diese Ausgabe muß auch die Bibliothèque Nationale besitzen; denn als Entstehungszeit des Pariser Exemplars wird ausdrücklich 1692 angegeben. Dagegen spricht auch nicht, daß Courant (vgl. oben Bd. IV, S. 278) als Verfasser Fan Tsch'êng-hün 范承勳[3] und andere bezeichnet. Bekanntlich wird in chinesischen Büchern, soweit es sich um amtliche Werke im weitesten Sinn des Wortes handelt, der Name des höchsten der an einem derartigen Unternehmen beteiligten Beamten zuerst genannt; nun war aber Fan Tsch'êng-hün damals (1686—1693) gerade General-Gouverneur von Yünnan und Kueïtschou, und deshalb erscheint sein Name auch an der Spitze dieses Werkes, das tatsächlich von Weï Tsi-k'i angeregt und von Tung Ngan-kuo zusammengestellt wurde. Zu seiner Ergänzung veröffentlichte Yen Hing-pang 閻興邦, der unmittelbare Amtsnachfolger (also seit 1692) des Weï Tsi-k'i, noch eine Reihe von Zusätzen und Verbesserungen mit einer uns ebenfalls erhaltenen Vorrede. Den Schluß in dieser langen Kette bildet dann unser auf Tschang Kuang-sse zurückgehendes Exemplar vom Jahre 1741 (vgl. oben S. 6). Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß auch späterhin noch weitere Ausgaben des *Kueï-tschou t'ung-tschï* erschienen sind. Zwei andere alte Werke über die Provinz Kueïtschou, das *K'ien schu* 黔書 und das *K'ien ki* 黔記, haben wenigstens Tsch'ên Kü und Li Schu-tsch'ang am Ende des 19. Jahrhunderts neu herausgegeben[4].

Betrachten wir das Ergebnis unserer Untersuchung, so können wir sagen: die aufgewendete Mühe steht in keinem rechten Verhältnis zu dem Werte des Gegenstandes. Immerhin mag es nicht überflüssig sein, an einem Beispiele gezeigt zu haben, wie verwickelt und vielverschlungen die Geschichte dieser chinesischen Provinzbeschreibungen ist.

[1] Vgl. dazu Kap. 39, fol. 33 r°.
[2] Vgl. Kap. 39, fol. 31 v°.
[3] Giles, *Biogr. Dict.* Nr. 528. Sein *mu-piao* 墓表 im *Peï-tschuan tsi* Kap. 19, fol. 30 r° ff.
[4] Vgl. Pelliot, BEFEO II (1902), S. 339 Anm. 2.

SHINRAN SHŌNIN, DER BEGRÜNDER DER SHINSHŪ- ODER HONGWANJI-SEKTE DES JAPANISCHEN BUDDHISMUS. Von HANS HAAS.

Als ich 1910 mein Buch „Amida Buddha unsere Zuflucht", einen Band der Göttinger „Quellen der Religionsgeschichte", in Druck gab, lagen mir, von dem inzwischen verstorbenen Verfasser Arthur Lloyd mir im Manuskript mitgeteilt, die ersten beiden Kapitel eines damals von ihm vorbereiteten Buches vor, was mich darauf verzichten ließ, in meiner Einleitung zu den dort in Übersetzung dargebotenen Urkunden zum Verständnis des japanischen Sukhāvatī-Buddhismus eine Skizze des Lebens Shinrans, des Begründers der Jōdo-Shin-shū oder der Hongwanji-Sekte, zu geben. „Einige, freilich allzu dürftige biographische Notizen über ihn", so schrieb ich, „sind in der Allgemeinen Einleitung gegeben. Sie zu ergänzen, wie mir das sonst naheliegen müßte, kann ich mir ersparen, dies darum, weil ich auf ein Werk verweisen kann, in dem der Leser alles Wissenswerte über Shinran finden wird. In der Hauptsache auf ein kürzlich erschienenes Werk, Shinshū Hyakuwa, verfaßt von Nishimoto, gestützt, hält Professor A. Lloyd in Tokyo eben, während ich diese Arbeit abschließe, eine Serie von zwölf Vorlesungen, die in Bälde auch, unter dem Titel ‚Shinran and his Work, Comparative Studies in Shinshū Theology' veröffentlicht, einem weiteren Interessentenkreis zugänglich gemacht sein werden."

Das Buch von Lloyd, auf das ich damit, noch ehe sein Autor es fertig hatte, hinwies, ist längst erschienen. Seinen Hauptinhalt bildet die gekürzte, gelegentlich glossierte Wiedergabe eines vor nicht langer Zeit geschriebenen Werkchens von R. Nishimoto, eines Katechismus mit hundert Fragen und zum Teil sehr ausführlich gehaltenen Antworten. Den ganzen Text eben dieses Originals bis auf eine längere Auslassung bei Frage 24 — die Geschichte der Untersekten der Shinshū betreffend — hat mittlerweile A. K. Reischauer in den Transactions of the Asiatic Society of Japan Vol. XXXVIII, Part V, S. 331—395, übersetzt (A Catechism of the Shin Sect), so daß damit die Hauptpartien des Lloydschen Buches eigentlich überflüssig geworden sind. Die Stücke 1—17 zeigen die Sonderstellung, die die Shinshū im Gesamtsystem des japanischen Buddhismus einnimmt; Abschnitt 18—20 folgt die Biographie des Begründers, an die sich §§ 21—28 die äußere Geschichte der Sekte nach dem Tode ihres Stifters anschließt; der Rest ist der Darlegung ihrer Dogmatik gewidmet, die kurz dahin zusammenzufassen ist: Es gibt eine Erlösung für alle, einzig durch den Glauben an die gnädige Verheißung des Buddha Amitābha, eine Erlösung, die einem

jeden, auch dem schlimmsten Sünder, dem ärgsten Verbrecher, offen stehen soll, wofern er nur, der eigenen Vernunft und Kraft mißtrauend, sein Hoffen auf die Huld des Allerbarmers setzt, der ihm daraufhin sicherlich einhelfen wird zur Seligkeit in seinem himmlischen Reiche, dem herrlichen Paradies im Westen, dem „Reinen Lande" (Jōdo).

Die drei von Reischauer ungekürzt wiedergegebenen Paragraphen des Nishimoto-Buches, die sich mit den Lebensumständen Shinrans befassen — dreieinhalb Seiten Text —, bieten ja nun zwar die Hauptdaten aus dem Leben des Sektenpatriarchen. Lloyd haben sie offenbar für ein Buch mit dem Titel „Shinran and his Work" nicht genügt. Er gibt beträchtlich mehr. Sein Kapitel „Shinran, the Founder of Shinshū", das als seine japanische Unterlage die §§ 18—20 von Nishimoto angibt, hat ganze zwölf Seiten, zwölf Seiten nicht unerquicklicher Lektüre, einer Lektüre freilich, die dem kundigen Leser auch sofort den Verdacht erwecken wird, daß hier ein phantasievoller, kühnlich kombinierender Autor — ein solcher ist Lloyd in seinem anregenden Schriftstellern immer gewesen — ein Vieles aus dem Eigenen zugegeben. Für populäre Zwecke mag das angehen, dem nüchternen Forscher ist mit einer exakten, ungeschminkten Wiedergabe der Quellen mehr gedient. Nishimoto ist Lloyds Quelle, soweit die Biographie Shinrans in Betracht kommt — ich habe Grund zu dieser Behauptung, steht sie gleich Lloyds eigener Angabe entgegen —, n i c h t gewesen. Als diese stelle ich vielmehr ein (zum ersten Male in drei rasch aufeinanderfolgenden Auflagen im 29. Jahre Meiji und dann in den folgenden Jahren immer wieder neuaufgelegtes) fünfbändiges japanisches Werk fest, das, von zwei buddhistischen Priestern, Mokurai und Jitsuzen, verfaßt, den Titel trägt: „Bukkyō Kakushū Kōyō" 佛教各宗綱要 und das mir selbst in seiner 6. Ausgabe vorliegt. Es ist ein Werk, ähnlich dem bekannten in englischer Übersetzung von Bunyiu Nanjio, in französischer von Ryauon Fujishima vorliegenden, in Europa viel benützten, ein Werk, das nach einer kurzen Geschichte des Buddhismus in den „drei Ländern" (Indien, China und Japan) und einer Biographie des Buddha im 1. Bande eine Beschreibung der Hossō- und Kegon-, im 2. eine solche der Tendai- und Shingon-, im 3. die der Yuzunembutsu- und Jōdo-shū gibt, im ganzen 4. die Zen-shū behandelt und sich im 5. über die Shinshū, Nichirenshū und Jishū ausläßt.

Dieser letzte Band ist es, den Lloyd genützt und dessen trockene Mitteilungen er unverkennbar bloß paraphrasiert und aufgeputzt hat. Was sie bieten, scheint tatsächlich im wesentlichen das Ganze dessen zu sein, was die japanische Überlieferung überhaupt mit einiger Sicherheit von Shinran weiß. Ich fülle eine Lücke meines eingangs angezogenen Quellenbandes aus, indem ich diese Bukkyō-Kakushū-Kōyō-Biographie hier in getreuer Übersetzung wiedergebe. Daß einer Persönlichkeit wie derjenigen Shinrans auch die Sage und die legendarische Geschichtschreibung sich bemächtigt hat, wird nicht wundernehmen. Auch von dieser Art Schriftstellerei eine Vorstellung zu geben, schließe ich drei Shinrans Leben bis zu seinem Eintritt in den

Mönchstand erzählende Kapitel einer erbaulichen Biographie an, als deren Verfasser Kakunyo Shōnin, der dritte Vorsteher des Hongwanji, bezeichnet wird, sie deshalb, weil auf sie am Schlusse des aus dem Bukkyō Kakushū Kōyō mitgeteilten Textes ausdrücklich verwiesen wird. Bemerkt mag einleitend nur noch werden, daß neuerdings in Japan — nach berühmten Mustern — Versuche hervortreten, Shinran als eine rein mythische Persönlichkeit zu deuten. Diese Versuche gehen aus von Buddhisten der älteren Schulen, denen Shinran mit seinem „Protestantismus" ja nicht wenig Abbruch getan hat. Es ist jedoch nicht abzusehen, was ihnen mit dem angestrebten Nachweise praktisch gewonnen wäre. Sie müßten sich denn schon daran machen, auch noch Shinrans Lehrer Genkū (Hōnen Shōnin) aus der Geschichte zu eliminieren, dessen Lehre er einfach wiedergab. —

Das „Leben Shinrans". (Aus „Bukkyō Kakushū Kōyō".)

Shinran 親鸞, auch Zenshin 善信 genannt, der Gründer der Shinshū 眞宗, aus dem Hause Fujiwara, war der achtzehnte in der Linienfolge der Nachkommen des Dai-shokukwan Kamatari[1]. Geboren war er am ersten Tage des vierten Monats des dritten Jahres der Periode Shōan (1173 n. Chr.)[2] in der Zeit der Regierung des Kaisers Takakura-Tennō[3]. Sein Vater war der Kwōtaikōgū-daishin[4] Hino Arinori und seine Mutter eine Frau aus dem Hause Minamoto[5]. Der Vater war ihm gestorben, als er vier Jahre alt war. Als er acht Jahre zählte verlor er auch die Mutter. Er wurde deshalb von dem älteren Bruder seines Vaters, Noritsuna, an Sohnes Statt

[1] Er stammte also aus hochfürstlicher Familie. Die Fujiwara waren das vornehmste und mächtigste Adelsgeschlecht in Alt-Japan. Der Gründer desselben war der im Texte genannte Fujiwara Kamatari (614—669), aus dem Nihongi bekannter als Nakatomi no Kamako, die rechte Hand dreier Kaiser. Den Namen Fujiwara gab ihm für ihn und seine Nachkommen der letzte der drei Herrscher, denen er als Minister diente, Tenchi-Tennō. Von ihm erhielt er auch den höchsten vom japanischen Kaiser zu vergebenden Ehrentitel eines Dai-shokukwan (Dai-shokkwan), wörtlich: „Große gewebte Mütze." Sein Verdienst vor allem ist der Sturz der ehrgeizigen Adelsfamilie Soga gewesen. Eine wichtige Rolle spielte er in der sog. Taikwa-Reform, jener Revolution von oben, durch die das alte Geschlechterverbandswesen in einen wohlorganisierten Beamtenstaat nach chinesischem Muster umgewandelt wurde.

[2] Nicht richtig gibt Papinots Dictionnaire d'histoire et de géographie du Japon, S. 674, als Shinrans Lebenszeit 1174—1263 (statt 1173—1262).

[3] Der Geburtsort Shinrans, in der obigen Biographie nicht angegeben, war die damalige kaiserliche Haupt- und Residenzstadt, das heutige Kyōto.

[4] Dieser Titel kennzeichnet Shinrans Vater als einen hohen Hofbeamten im Dienste der damaligen Kaiserin-Witwe.

[5] Auch die Minamoto, mit denen Shinran durch seine Mutter verbunden gewesen sein soll, sind lange eines der machtvollsten Geschlechter Japans gewesen. Als die Fujiwara mehr und mehr der Verweichlichung anheimfielen, war es der Minamoto-Klan, der, nachdem er über das andere gleichaufstrebende Geschlecht der Taira nach langem Ringen den Sieg davongetragen hatte, die eigentliche Macht in Japan an sich riß. Der Begründer des Shogunats, bei dem von 1185—1867 die eigentliche Regierungsgewalt verblieb, war ein Minamoto-General, Yoritomo (1147—1199).

angenommen und aufgezogen und im Konfuzianismus von dem jüngeren Bruder seines Vaters, Munenari, unterwiesen. Ungewöhnlich begabt, trug er sich schon von frühe an mit dem Vorsatz, die Welt zu verlassen und in den priesterlichen Stand zu treten.

Im Frühling des ersten Jahres Yōwa (1181) begab er sich, zu dieser Zeit neun Jahre alt, dem Abt des Shōren-in[1], dem vormaligen Erzbischof (Saki no Daisōjō) Jiyen 慈圓[2], als Schüler[3], wurde als Novize angenommen und wohnte fortab unter dem Namen Hanyen 範宴 mit seinen Genossen zusammen im Kloster. Im Winter des Jahres stieg er zum Gelübdealtar und nahm die Gebote auf sich[4]. In der Folge hatte er Unterredungen mit vielen gelehrten Priestern, wurde durchaus vertraut mit der tiefen Tendai-Theorie und lernte außerdem die Lehre der sonstigen Schulen[5] gründlich kennen. Schließlich wurde er Vorsteher eines Tempels, des Shōkwō-in 聖光院[6]. Ihn wollte bedünken, daß die Doktrin keiner der verschiedenen Schulen bei aller Tiefe ihrer Theorien dem degenerierten Geschlechte seiner Tage wirklich taugsam sei, und daß man nichts besseres tun könne, als einen Buddhismus ausfindig zu machen, der, der Zeit angemessen, Priestern wie Laien als Weg zum Heile dienen könne. Hierum betete er inbrünstig zu allen Heiligen, und siehe, im Traume wurde ihm eine göttliche Offenbarung zuteil von der Kwannon von Rokkakudō[7]. Infolge dieser Offenbarung kam es dazu, daß er eine Unterredung mit Genkū 源空 (Hōnen Shōnin), dem Begründer der Nembutsu-Praxis 念佛 (d. i. der Anrufung des Namens des Buddha Amitābha), hatte[8], von diesem direkt die Jōdo-淨土 Lehre empfing und alsbald die tiefsinnige Tariki- 他力 Theorie erfaßte, danach

[1] 青蓮院 Name eines Klosters der zu dieser Zeit mächtigsten Sekte des Buddhismus, der Tendai-shū, auf dem Berge Hiyei bei Kyōto gelegen, der damals von nicht weniger als 3000 solcher Mönchsresidenzen besiedelt gewesen sein soll.

[2] Dieser Priester war Jichin Kwashō, nach anderen japanischen Quellen der Sohn eines gewissen Hōshōji und der älteste Bruder eines gewissen Tsukinowa.

[3] Er soll dabei ein Gedicht verfaßt haben, des Inhalts: Das Herz, das denkt, es gebe ein Morgen, ist so vergänglich wie die Kirschblüte. Denn: ist da nicht der Mitternachtswind?

[4] Hierzu siehe J. J. M. de Groot, Le Code du Mahāyāna en Chine, Chap. XIV: Acceptation des commandements des Bodhisattvas.

[5] Diese in Nara, der vormaligen Residenz der Kaiser, wo sich die zuerst von Korea und China eingeführten Sekten des Buddhismus etabliert hatten, die hernachmals durch die ihren Hauptsitz auf dem Hiyeizan bei Kyōto aufschlagende Tendai-shū in den Schatten gestellt weurden.

[6] Auch der Shōkwō-in war einer der auf dem Hiyeizan gelegenen Tendaitempel. Als Shinran mit seiner Leitung betraut wurde, war er 25 Jahre alt.

[7] Geschehen soll dies sein, als er sich einmal im ersten Monat des ersten Jahres Kennin (1201) für hundert Tage im Rokkakudō, einem der Kwannon geweihten Heiligtume, das seinen Namen „Hexagonaltempel" 六角堂 von seiner Bauform trägt, eingeschlossen hatte.

[8] Aufmerksam gemacht war Shinran, wie andere Angaben wissen lassen, auf Genkū worden durch einen Priester namens Shokaku, von dem er zuerst hörte, daß dieser eine Lehre verkünde, nach der es jedem, auch dem geringst Begabten und dem größten Sünder möglich sei, einfach durch Anrufen des Namens des Buddha Amida, selig zu werden. Gleich am Tage darnach suchte er diesen auf, der damals in Yoshimitsu wohnte. Er hörte eine Predigt von ihm, die von dem neuen leichten Heilsweg handelte, sprach nach Anhörung derselben, bereits innerlich gewonnen,

es gilt, sich ganz nur auf das Verdienst oder auf die Macht eines Heilands zu stützen. Nunmehr der Schüler dieses Meisters werdend, änderte er seinen Namen in Shakkū 釋空. Das war im Frühling des ersten Jahres Kennin (1201)[1], im neunundzwanzigsten Jahre seines Lebens. Fortab war er immer um seinen Lehrer und zog reichen Gewinn aus dessen Unterweisung. Der Lehrer hinwiederum bewunderte die Begabung seines neuen Schülers und enthielt ihm nichts von seiner eigenen Erkenntnis vor.

Zu dieser Zeit geschah es, daß der Kwampaku[2] Fujiwara Kanezane den Gründer Genkū mit der Bitte anging, ihm den tüchtigsten seiner Schüler zu überlassen, damit derselbe der Gatte seiner Tochter (Tamahiko) werde. Die Absicht, die ihn dabei leitete, war, dem Volke ein Beispiel zu setzen, aus dem es lernen sollte, wie man recht zum Leben eingeht (Ōjō, 往生). Genkū ging auf sein Verlangen ein. Den er aber als Mann für die Prinzessin bestimmte, war kein anderer als eben Shakkū. Shakkū wollte zwar ganz und gar nichts davon wissen, schließlich aber blieb dem sich Sträubenden doch nichts übrig, als sich dem Willen seines Meisters zu bequemen, und so wurde er denn des Kanezane Schwiegersohn[3].

Einer Bitte dieses Kanezane entsprechend, hatte Genkū vorher schon das Senjaku hongwan nembutsu shū verfaßt, in dem die Hauptstücke der Jōdo-Lehre von ihm dargelegt waren. Dieses Werk, das er sonst geflissentlich niemanden sehen ließ und von dem nur einige ganz wenige seiner fähigsten Schüler Abschriften sich hatten machen dürfen, überließ Genkū im zweiten Jahre Genkyū (1205), im dritten Monat, Shakkū. Dieser änderte nun wieder seinen Namen in Zenshin, 善信.

Im zweiten Monat des ersten Jahres Shōgen (1207)[4] wurde Zenshin durch die Degradation Genkūs in Mitleidenschaft gezogen[5]. Mit diesem exiliert, hatte er nach

persönlich bei ihm vor und warf fortab Shōdōmon, die Lehre von der Erlösung durch die eigene Kraft vermittelst Erfüllung der Gebote, beiseite, um sich zu Jōdomon, der Lehre von dem Reinen Lande Amidas, zu dem der bloße Glaube an die Helfermacht und -freundlichkeit dieses Heilands einhilft, zu bekehren.

[1] Nach Papinot, der hiernach zu berichtigen ist, wäre Shinran erst 1203 Genkūs Schüler geworden.

[2] Name des höchsten Regierungsamtes, als dessen Inhaber sich seit 888 n. Chr. die Fujiwara dauernd zu erhalten gewußt haben.

[3] Dies war im dritten Jahre Kennin (1203), als Shinran 31 Jahre alt war. Ganz falsch hat sich Papinot a. a. O., S. 674 f., die Dinge zurechtgelegt, der meint, ganz befriedigt sei Shinran auch von seinem neuen Lehrer Genkū nicht gewesen. „Le célibat et l'abstinence imposés aux bonzes furent de sa part l'objet de longues réflexions. Un jour, dans le temple Rokkaku-dō, la déesse Kwannon lui apparut et, apparemment, le délivra de ses incertitudes, car peu après il épousait la fille de Fujiwara Kanenori et commençait à prêcher une nouvelle secte, le Jōdo-shin-shū (la vraie secte Jōdo), appelée aussi Monto-shū et Ikkō-shū (1224)."

[4] In diesem Jahre starb Fujiwara Kanezane, mit dem Genkū und Shinran ihren mächtigen Protektor verloren.

[5] In Reischauers englischer Übersetzung des Shinshū Hyakuwa von Nishimoto (ob auch schon im japanischen Original?) ist für Genkūs und Shinrans Verbannung das 1. Jahr der Ära Shōkyū (1219) angegeben. Zu dieser Zeit war Genkū bereits seit 9 Jahren nicht mehr am Leben.

Echigo zu gehen[1] und nun daselbst, in Kokubu, fünf Jahre lang das Brot der Verbannung zu essen. Im ersten Jahre Kenryaku (1211), im elften Monat, begnadigt[2], richtete er ein Dankschreiben an den Hof. In diesem Schriftstück hatte er vor seinen Namen das Schriftzeichen 禿, Toku (kaburo oder kamuro, d. h. Kahlkopf) gesetzt. Alles am Hofe sang dieserhalb sein Lob[3]. Danach gebrauchte er, sich zu bezeichnen, die zwei Schriftzeichen 愚禿, Gu toku (Gu = orokanaru, dumm; Gutoku also: dummer Kahlkopf). Späterhin änderte er dann seinen Namen in Shinran 親鸞, der Name, unter dem er im ganzen Land berühmt geworden ist[4]. — Manche wollen, es sei erst im zweiten Jahre Kenryaku (1212), im Frühling (im vierten Monat) gewesen, daß er nach der Hauptstadt zurückkehrte und den Dank für die gewährte Begnadigung abstattete[5]. Im neunten Monat dieses Jahres etablierte er auch den Tempel Kōshōji 興正寺 zu Yamashina, von dem nach allen Seiten nachhaltige Wirkungen ausgingen.

Für einen Zeitraum von über zwei Jahrzehnten war dann sein weiteres Leben ein stetes Umherziehen, das ihn durch eine ganze Anzahl der nordöstlichen Provinzen führte. In Inada in der Provinz Jōshū (Hitachi), wo er sein Wandern für längere

---

[1] Shinran soll bei dieser Gelegenheit gesagt haben: „Ginge ich nicht an den Ort meiner Verbannung, wie sollte ich imstande sein, die Leute dieser entfernten Provinz zu bekehren? So ist also auch das ein Segen, der von der Verkündigung meines Lehrers (Genkū) fließt."

[2] Die Begnadigung, die genauer im elften Monat des Jahres erfolgte, hing wohl zusammen mit dem Kaiserwechsel. Im Jahre 1211 kam Juntoku-Tennō zur Regierung. Reischauer bzw. seine japanische Vorlage verlegen sie falsch in das erste Jahr Karoku (1225).

[3] Das von Shinran gebrauchte Schriftzeichen bedeutet eigentlich „ein junges Mädchen, das das Haar lang, unaufgebunden, trägt", dient aber dann — eine Erinnerung an den Antagonismus des nationalen Shintōglaubens gegen die importierte buddhistische Religion, der schon das Aussprechen gewisser spezifisch buddhistischer Ausdrücke verpönte — als Ersatzwort für die kahlköpfigen Bonzen. (Siehe Florenz, Der Shintoismus. In „Die Religionen des Orients und die altgermanische Religion" S. 204.) Weiter muß man, das im Text Gesagte zu verstehen, wissen, daß das chinesische Zeichen 禿 = Kahlkopf (d. h. geschorener Bonze, Tonsurierter) ganz ebenso lautet wie das andere Schriftzeichen Toku 德, d. i. Tugend, und daß dieses letztere, etwa dem englischen Rev. entsprechend, als Ehrentitel zu dem Namen von Geistlichen gesetzt wird. (Siehe Parker, China and Religion, S. 127.)

[4] A. Lloyd verdanke ich die Belehrung, daß der Name Shinran „is concocted of syllables taken from the names of two of his illustrious predecessors, Gen*shin* and Don*ran*." Lloyd meint: „It may be that he found in these two teachers the inspiration of those reforms which made his followers differ from those of his predecessor Hōnen. Future study may perhaps enable us to lay bare the real teachings of these two Sages of the Shinshū". Genshin, der 942—1017 lebte, ist ein japanischer Priester, der um eines von ihm verfaßten Werkes (des Ōjō-yō-shū) willen als einer der Patriarchen der Shinsekte in Ehren gehalten wird; Donran dagegen ist ein chinesischer Priester Thān-lwan, gestorben angeblich 542 n. Chr., der als der erste in China sich zum erfolgreichen Verkünder der Amitābhalehre machte, zu der er selber sich vom Taoismus bekehrt hatte.

[5] Auf dem Wege nach der Hauptstadt soll er die Kunde von dem Ableben seines Lehrers Genkū erhalten haben, woraufhin er sich dann entschlossen hätte, nun dessen Lehre in den östlichen und nördlichen Provinzen zu verbreiten.

Zeit einstellte[1], schrieb er im ersten Jahre Gennin (1224) das wichtige Kyō gyō shin shō 教行信證, ein Werk von sechs Bänden, worin die Lehre der Shinshū dargelegt ist. Unzählige Scharen, Priester und Laien, hoch und nieder wurden hierdurch von ihm unterwiesen und zum Guten angeleitet[2]. Im ersten Jahre Karoku (1225) baute er einen Tempel zu Takata in Shimotsuke, für den ihm der Kaiser Goharikawa-. Tennō ein Votivschild mit der Inschrift Sen shū Amida-ji 專修阿彌陀寺 verlieh[3]. Im ersten Jahre Tei-ei (1232) wollte Shinran, damals sechzig Jahre alt, nach der Hauptstadt (Kyōto) sich begeben. Da richtete Hōjō Yasutoki das dringende Ersuchen an ihn, eine in Kamakura eben fertiggestellte Abschrift des Daizōkyō 大藏經 (d. i. der mahāyānistischen Sūtrasammlung) seiner Revision zu unterziehen, ein Ersuchen, dem er entsprach.

Im ersten Jahre Katei (1235), im vierten Monat, errichtete er zu Kibe in der Provinz Ōmi einen Tempel, dem Kaiser Shijō-Tennō ein Schild mit der Inschrift Tenjin gohō kinshoku-ji 天神護法錦織寺 verliehen haben soll. Und alsdann erst endlich kam er wieder in die Hauptstadt (Kyōto)[4], wo ihm nun Anhängerschaft von fern und nahe Tag für Tag zuströmte, begierig, seine Unterweisung zu empfangen. Im zehnten Monat des zweiten Jahres Kōchō (1262) befiel ihn, der sich zu dieser Zeit im Tempel Zenpō-in 善法院[5] aufhielt, eine Krankheit, und am Achtundzwanzigsten des elften Monats ging er, auf der rechten Seite liegend, den Kopf nach Norden und das Gesicht nach Westen gerichtet, ein zum Nirvāna. Da war er neunzig Jahre alt[6]. Sein Leichnam wurde auf dem Tempelgrunde des Enninji 延仁寺 auf dem Higashiyama verbrannt. Die Knochenreste setzte man in Ōtani[7] bei.

[1] Sein Aufenthalt soll zehn Jahre gedauert haben. Hier in Inada und mit dem daselbst verfaßten Kyō gyō shin shō mon rui legte der Zweiundfünfzigjährige den Grund zu seiner eigenen Sekte, der Jōdo Shin-shū, die ihr gesondertes Bestehen von 1224 ab datiert.

[2] In diese Zeit fällt das Ableben seiner Gattin in Kyōto. Nach ihrem Tode ging er noch einmal eine Ehe ein, und zwar mit einer Nonne, einer Tochter von Miyoshi Tamenori, die als eine sehr tüchtige Frau gerühmt wird. Ihr vor allem soll es zu verdanken gewesen sein, daß er in den östlichen Provinzen mit seiner Mission so guten Erfolg hatte.

[3] Die Praxis, den Kaiser um die Ehre anzugehen, einem Tempel den Namen oder anstatt des bisher geführten Namens einen anderen zu geben, war schon in China etwas sehr Gewöhnliches. Wie dort, so schrieb auch in Japan der Herrscher den ihm zumeist wohl buddhistischerseits suggerierten Namen in großen Schriftzeichen auf eine Schriftrolle, von der das Autogramm dann durch Graveure auf eine oblonge Holzplatte übertragen wurde. Außer den großen Schriftzeichen, die den Namen bezeichneten, wurde noch ein Faksimile des Kaiserlichen Siegels sowie das Datum eingeschnitten. Die Tafel wurde lackiert, vergoldet und dann als Namensschild vor dem Tempel oder Kloster aufgehängt. (Siehe R. F. Johnston, Buddhist China, S. 331 f.)

[4] Er hatte die Residenz seit achtundzwanzig Jahren nicht mehr betreten. Als er sie endlich (1239) nach so langer Zeit wiedersah, soll er gesagt haben: „Wenn ich an mein Leben denke — die Jahre sind dahingegangen wie ein Traum."

[5] In diesem Tempel waltete sein jüngerer Bruder, der zugleich mit ihm in den Mönchsstand eingetreten war, des Abtesamtes.

[6] Er hinterließ vier Söhne und drei Töchter. Von diesen sieben Kindern stammt nur das älteste, ein Sohn namens Inshin, aus seiner ersten Ehe.

[7] Hier, an der Stelle, wo heute der Hongwanji steht, wurde ein Schrein errichtet, dessen

Die Werke, die er hinterließ, und die noch immer ihre Leser finden, sind:
Kyō gyō shin shō mon rui 教行信證文類.
Jōdo mon rui shū shō 淨土文類聚抄.
Gu toku shō 愚禿抄.
Nyū shitsu nimon gè 入出二門偈.
Sanjō wasan 三帖和讚.
Sankyō ōjō mon rui 三經往生文類.
Songō shinzō meimon 尊號眞像銘文.
Ichinen tanen shōmon 一念多念證文.
Yuishin shōmon i 唯信抄文意 usw.[2].

Sehr groß war die Zahl seiner Jünger. Zu nennen sind von ihnen vor allem Shōshin, Shimbutsu, Kenchi, Genkai, Ryōkai, Myōkū, Ren i, Yuiyen und Junshin als die, die ihm bei der Unterweisung und Erziehung des Volkes gute Dienste leisteten. Genaueres bietet das „Leben des Shinran Shōnin", verfaßt von Kakunyo 覺如 Shōnin, dem Dritten in der Sukzessionsreihe der Vorsteher des Hongwanji.

Im elften Monat des neunten Jahres Meiji (1876) sprach ihm ein Kaiserlicher Erlaß den postumen Titel Kenshin Daishi 見眞大師 zu. Schilde mit den zwei großen Schriftzeichen Ken shin 見 眞 wurden im zehnten Monat des zwölften Jahres Meiji (1879) dem östlichen und dem westlichen Hongwanji-Tempel 本願寺 und dem Senshūji 專修寺 verliehen. Ein gleiches erhielt im vierten Monat des dreizehnten Jahres Meiji (1880) auch der Tempel Bukkōji 佛光寺.

Das „Leben des Shinran Shōnin"

von Kakunyo Shōnin, dem dritten Vorsteher des Hongwanji.

Kap. I. Haus und Geschlecht Shinrans. Der Stammbaum von Arinori Ason. Wunderbarer Traum der Kikkō-jo.

Shinran Shōnin, der Begründer der Shinshū, war ein Angehöriger des Hauses Fujiwara. Sein Vater war der Kwōtaikōgū-daishin[3] Arinori, in fünfter Generation der Sproß des Arinori-kyō, des Premierministers, der in sechster Generation abstammte von dem Ju-ichi-i Udaijin[4] Konoye Uchimaro-kō, dem Urenkel des Daishokukwan[5] Kamatari, des Abkömmlings einundzwanzigster Generation von Ama no Koyane no Mikoto, dem Nachkömmling sechsundvierzigster Generation von Ame no mine

Obhut die jüngste Tochter Shinrans, Kakushini, und ihr Sohn Kakuye übernahmen. Hernach leitete den Tempel Shinrans Enkel Nyoshin, dem dann der Enkel der Kakushini, Kakunyo, nachfolgte, derselbe, von dem die hier mitgeteilte zweite Biographie Shinrans herrührt.

[2] Zum Teil sind diese Werke japanisch, zum Teil chinesisch geschrieben.

[3] Siehe S. 92, Anm. 4.

[4] Ju-ichi-i ist die Bezeichnung einer Rangstellung (zweiter Grad der ersten Rangwürde). Udaijin = der Kanzler zur Rechten.

[5] Siehe S. 92, Anm. 1.

kanushi no Mikoto, dem ersten göttlichen Kaiser. Seine Mutter war eine Tochter des Tajima no kami Minamoto Yoshichika, des ältesten Sohnes des Chinjufu no Shōgun Minamoto Yoshiiye (mit Namen Hachiman tarō)[1], des Abkömmlings siebenter Generation des Kaisers Seiwa-Tennō, der zur Familie Minamoto gehörte. Ihr Name war Kikkō-jo. Sie war eine schöne Frau, aufrechten Herzens und eine religiöse Natur. Sie soll, als sie sich im Frühling mit Arinori verheiratete, fünfzehn Jahre alt gewesen sein, während er deren fünfunddreißig zählte. Die beiden Ehegatten lebten im besten Einvernehmen miteinander.

In der Nacht des zweiten Tages des fünften Monats des zweiten Jahres (Mizu noye Tatsu) Shōan (1172), da Kaiser Takakura-in als achtzigster Herrscher auf dem Throne saß, hatte Kikkō-jo, indem sie, der Vergänglichkeit alles Seins nachsinnend, in einen leichten Schlummer gesunken war, einen Traum. Wie wundersam! Ein goldener Lichtschein, der von westlicher Richtung her erstrahlte, trat ihr nahe, drehte sich zu dreien Malen um sie herum und drang auf einmal in ihren Mund ein, schnell wie ein Pfeil. Darob verwundert, wandte sie den Blick gen Westen. Da wurde sie eines Bodhisattva ansichtig, der dastand und einen etwa fünf Fuß langen Zweig von einer goyō-matsu, einer Fünfnadelkiefer, in der Hand hielt. Und indem er ihr denselben zureichte, sprach der Bodhisattva: „Ich bin Nyoirin Kwannon. Siehe, du wirst einen wunderbaren Sohn gebären. Siehe wohl zu, daß das Kind seinen Namen erhält nach dem Namen dieses Baumes!" Als sie von diesem Traum erwachte, war ihr darob eigentümlich zumute. Am nächsten Tage berichtete sie ihrem Manne von dem seltsamen Erlebnis. Arinori dachte eine kleine Weile bei sich selber nach und sagte dann: „Kan-Shōjō (Sugewara Michizane) voreinst träumte, aus seinem Leibe sei eine Kiefer hervorgewachsen, und es befiel ihn daraufhin Ungemach. Dein Traum jedoch ist doch wohl von glückhafter Vorbedeutung. Was mich dabei bedrückt, das ist nur der Gedanke, daß das wunderbare Kind, das du gebären sollst, ein Priester werden wird, anstatt mir nachzufolgen." (Aus dem Takata seitōden.) Sie aber fühlte sich darnach schwanger, und der Arzt, von dem sie untersucht wurde, konnte nur bestätigen, daß sie sich tatsächlich in gesegneten Umständen befand. Sie war daraufhin vorsichtig darauf bedacht, daß nichts Häßliches vor ihr Auge trat, keine schlimmen Worte an ihr Ohr drangen, wie sie sich überhaupt in aller Weise recht verhielt, so wie es dem unter ihrem Herzen keimenden jungen Leben zuträglich war.

Es kann nicht wohl daran gezweifelt werden, daß man es hier mit einem der Fälle zu tun hat, wo ein Omen eigentümlicher Art Kunde davon gegeben, daß eine göttliche Avatāra in den Mutterschoß eines menschlichen Weibes eingegangen. So hat, als in Indien voreinst Gautama in einen weiblichen Schoß sich senkte, Mayafujin geträumt, daß der güldene Kaiser, auf einem weißen Elefanten reitend, durch ihre rechte Seite in sie einging, und sie gab daraufhin Shaku-son (Shakamuni Nyorai)

[1] Minamoto Yoshiiye (1041—1108) ist einer der gefeiertsten Helden des japanischen Mittelalters.

das Leben. So hat in unserem eigenen Lande die Kaiserliche Prinzeß Hashiuto, die Gemahlin des Kaisers Yomei-tennō, des Zweiunddreißigsten in der Reihe der Beherrscher Japans, einen Traum gehabt, in dem ein goldglänzender Priester plötzlich vor sie hintrat und sie bat, ihm ihren Leib leihen zu wollen. Und wie sie ihm darauf zur Antwort gab: „Ich bin ein unrein Weib; wie sollte ich da taugsam sein, deinen hohen Leib zu empfangen?" da sprach zu ihr der Priester: „Was schiert mich Unreinigkeit? Ich begehre zeitweilig menschliche Gestalt an mich zu nehmen, die Menschheit zu erlösen." Und alsobald merkte sie, daß derselbige Priester in ihren Mund einging, und von der Stunde ging sie schwanger, um nachmals Shōtoku-Taishi[1] das Leben zu geben. Und so auch machten, als Kūkai 空海 (Kōbōdaishi 弘法大師), der Grünber der Misshū 密宗[2], und als Genkū 源空 (Enkō-daishi 圓光大師), der Gründer der Jōdo-shū, und wie viele andere große Heilige außer ihnen von Frauen empfangen wurden, geheimnisvolle Zeichen sich bemerkbar. Daß denn Kikkō-jo einen Traum gehabt, in dem von westlicher Richtung her ein goldglänzendes Licht ihr nahe kam, das ist daher auch ein geheimnisvolles Zeichen dafür gewesen, daß der im Westen wohnende Amida-Nyorai 阿彌陀如來 in ihr Fleisch werden wollte. Und wiederum, mit der goyō-matsu, der Fünfnadelkiefer, sollte angedeutet werden, daß Shinrans Sekte sich in fünf Zweige spalten würde.

Es heißt, daß, als Kikkōjo ihrem Gemahl Arinori davon erzählte, daß Nyoirin-Kwannon ihr im Traum erschienen, er sich baß verwundert und gesagt habe: „Ich habe dir zwar noch nichts davon gesagt, aber es hat mich doch bedrückt, daß ich sohnlos sein sollte, und so habe ich insgeheim zur Kwannon von Hasedera gebetet, sie wolle mir doch einen tüchtigen Knaben schenken. So ist das nun doch wohl Gnade von oben . . ." In den Biographien jedoch ist davon nichts zu finden. Und wäre die Gnade der Kwannon von Hasedera im Spiele gewesen, so hätte doch auch die Elfgesichtige Kwanzeon (Juichimen-son) erscheinen müssen, während die echte Biographie nur von einer Erscheinung der Nyoirin-Kwannon weiß. So daß also die Rede von Arinoris Beten zur Kwanzeon von Hasedera doch wohl bloße Dichtung ist.

Kap. II. Shinrans Geburt. Wunderbare Ereignisse.

Es war im zwölften Monat ihrer Schwangerschaft, am ersten Tag des vierten Monats des dritten Jahres (Mizunoto Mi) Shōan (1173), da wurde Kikkō-jo ohne Beschwer von einem Knäblein entbunden. Das war zweitausendeinhundertzweiundzwanzig Jahre nach des Buddha Eingang ins Nirvāna[3]. Gemäß der Offenbarung des

[1] Shōtoku-Taishi (572—621), der zweite Sohn des Kaisers Yōmei, ist einer der ganz Großen der japanischen Geschichte, der sich besonders um die Einführung der chinesischen Zivilisation und des Buddhismus verdient gemacht hat. Taishi bedeutet soviel wie Kaiserlicher Prinz oder Thronfolger.

[2] Mit Misshū (Mitsu-shū) „Geheimsekte" ist die Shingon-shū oder Mantrasekte bezeichnet.

[3] Man muß hier wissen, daß die buddhistische Chronologie der Japaner wie die der Chinesen als das Todesjahr des Buddha 949 v. Chr. annimmt, das Nirvāna also fast 400 Jahre zu weit hinaufrückt.

wunderbaren Traumes, wobei der Mutter ein Zweig von einer gyō-matsu von Kwannon gereicht worden war, wurde der Knabe Jūhakkōmaro 十八公呂 genannt[1]. Sieht man näher zu, so entspricht 十八 (achtzehn) der Anzahl der „shō-in" 正因 (d. i. der rechten Ursachen, die zum Ōjō, zum Eingehen zum Leben im westlichen Paradiese — Sukhāvatī — des Buddha Amitābha führen) und der „hongwan" 本願 (d. i. der Urgelübde)[2] Amidas. Der Macht eines geheimnisvollen Zeichens gegenüber bleibt uns nichts anderes übrig, als in Glauben uns zu beugen.

Der Knabe hatte ein vornehmes Aussehen und einen strahlenden Blick, so ganz anders als gewöhnliche Menschenkinder. Sein Vater war daher auch höchlich erfreut, hegte ihn wie ein schätzbar Kleinod und brachte ihn mit aller Liebe auf. Schon im elften Monat erhob sich das Wunderkind und schritt langsam. Alle Welt war erstaunt, zu sehen, wie rasch auch sonst die ganze Entwicklung bei ihm vor sich ging.

Die Zärtlichkeit seiner Eltern gegen ihn wurde mit jedem Tage größer, immer größer. Aber während er im übrigen, was seine Entwicklung anlangte, alle Kinder übertraf — was das doch nur war? — redete der Knabe keinen Laut. Sein Vater und seine Mutter ängstigten sich deshalb nicht wenig, er möchte am Ende gar stumm sein, und ließen ihn daher von einem Arzte untersuchen. Als dieser ihnen erklärte, daß er keinerlei Symptome von Stummheit an ihm zu entdecken vermöge, waren sie zwar wieder einigermaßen beruhigt, recht aber wollte die Sorge doch nicht von ihnen weichen. So ging das Jahr zu Ende, man trat ins neue, und es wurde Herbst im vierten Jahre (Kinoye muma) Shōan (1174). Am Fünfzehnten des achten Monats hielt die Familie die Feierlichkeit der Vollmondschau, wobei Arinori und Kikkō-jo, dazu auch die Kinderwärterinnen und Dienerinnen des Hauses beisammensaßen. Arinori hatte den Knaben auf seine Kniee genommen und herzte ihn. Und siehe, wie da der volle Mond aus dem Berge im Osten aufstieg und ihm auf den Schoß schien, da wandte sich der Knabe nach dem Monde, faltete die Händchen und sprach zu zweien Malen: „Namu Amida Butsu! Namu Amida Butsu!"[3], und dabei war seine Stimme so deutlich, wie wenn ein Erwachsener gesprochen hätte. Darob ein groß Verwundern und Erstaunen bei den Eltern, den Kinderwärterinnen, Dienerinnen und allen, die sonst noch zugegen waren und sich hocherfreut gegenseitig beglückwünschten. Besonders entzückt war Arinori Ason. Was Fragen der Vater hinfort auch an den Knaben stellen mochte, auf alles gab er unverzüglich klare Antwort, so daß der Vater seine helle Freude hatte. Das Verhalten des kleinen Prinzen erinnerte ganz an das des Shōtoku-Taishi voreinst, der nach seiner Geburt die Händchen festgeschlossen hielt, um sie erst beim Morgendämmern des fünfzehnten Tages des zweiten Monats, als er zwei Jahre alt wurde, zum erstenmal zu öffnen, dann zu falten und, gen

[1] 十八公, Jūhakkō, ist die Auflösung des chinesischen Schriftzeichens für „Kiefer", 松, in seine graphischen Elemente.

[2] Über Hongwan siehe mein Buch „Amida Buddha unsere Zuflucht".

[3] Die gewöhnliche Anrufungsformel, das sanskr. namo mitābhāya Buddhāya, in Japan Nembutsu genannt.

Osten gerichtet mit heller Stimme zu beten: „Namu Amida Butsu! Namu Amida Butsu!"

Auch in der Folge war alles, was Jūhakkōmaro redete und tat, eigentümlicher Art, so ganz anders als bei Kindern sonst. Er nahm etwa die heiligen Schriften des Buddhismus und verehrte sie, oder es fiel ihm ein, und das wohl mitten im Spiele, den Rosenkranz herzunehmen und zu Buddha zu beten. Im fünften Jahre Shōan (1175) wurde der Name der Jahresperiode in Angen geändert. Im Frühling des zweiten Jahres (Hinoye Saru) Angen (1176), zur Zeit der Abenddämmerung des fünfzehnten Tages des zweiten Monats — Jūhakkōmaro war vier Jahre alt — geschah es nun, daß man ihn, natürlich infolge einer Unachtsamkeit der Kinderwärterin und der anderen Mädchen, im Haus vermißte. Die Aufregung darüber war keine kleine, man suchte da und suchte dort nach dem Verlorenen, bis man auf einmal seine Stimme hörte, wie er anbetete: „Namu Amida Butsu! Namu Amida Butsu!" Und wie man nun im Garten nach der Seite geht, von woher seine Stimme gehört war, siehe, da gewahrt man das Herrchen, wie es unter den Bäumen Lehm geknetet, drei Buddhabilder geformt, diese nach Osten hin auf eine niedrige Erhebung gesetzt hat und nun, nach Westen gewandt, mit gefalteten Händen immer wieder betete: „Namu Amida Butsu! Namu Amida Butsu!" Und wie dann die Wärterin an ihn herantritt und ihn aufnehmen will, da schüttelt er den Kopf und spricht: „Warte noch ein wenig. Am heutigen Tage ist einst Gautama zum Nirvāna eingegangen." Und danach legte er seine Hände zusammen, um für mehr als eine halbe Stunde ehrfurchtsvoll zu Buddha zu beten, bis ihn endlich die Wärterin durch ihr Zureden dazu brachte, sich von ihr aufnehmen und ins Innere bringen zu lassen. Hinfort aber wollte Jūhakkōmaro von keiner anderen Unterhaltung mehr wissen. Bald sah man ihn dabei, Steinchen zusammenzulesen und einen Stūpa daraus aufzuschichten, bald wieder, wie er Lehm knetete, um Buddhafiguren zu formen, vor denen er dann anbetete. Und so, wer ihn auch sah oder von ihm hörte, niemand war, der nicht voll Bewunderung und Rühmens gewesen wäre, sowohl in Ansehung seines Charakters wie seines äußeren Verhaltens.

Mittlerweile aber war Kikkō-jo wieder guter Hoffnung geworden und war wieder eines Knäblein genesen, dem man den Namen Asamaro gab. Und nun war Arinori Ason glücklich wie jemand, der in jeder Hand einen kostbaren Edelstein, den er erlangt, halten darf, und hütete seine zwei Söhne, ein liebender Erzieher, mit aller Zärtlichkeit. In dem Jahre, wo das zuletzt Berichtete vorgefallen, war der jüngere der beiden Knaben zwei Jahre alt.

Kap. III. Arinoris Tod. Jūhakkōmaros Fortschritte.

Wie heißt es doch im Lied des Saigyō Hoshi?

Des Taues Naß,
Wer kann ihm wehren?

Legt sich's wie Zähren.
Auf jedes Blatt

Wer immer lebt, mit dem geht's auch zum Sterben. Die sich gesellt, erwartet sicher Trennung. So ist es nun einmal. Ein Gautama selbst, der von sich sagte: „Im Himmel und auf Erden bin ich der einzig Heilige," auch er hat nicht vermocht, dem Schicksal zu entrinnen, in Rauch und Asche aufzugehen. Es war in den ersten zehn Tagen des fünften Monats des zweiten Jahres Angen (1176), da erkrankte Arinori, und mit jedem Tage wurde seine Krankheit schlimmer. Kein Mittel wollte mehr anschlagen, und alle Kunst des Arztes versagte, da nun eben offenbar die zugemessene Lebensfrist zu ihrem Ende gekommen war. Da war nichts mehr zu machen. Am achtzehnten Tage des fünften Monats desselbigen Jahres entschlief der Edle. Daß dies Kikkō-jo als ein schwerer Schlag traf, versteht sich von selbst. Der vierjährige Jūhakkōmaro aber war seit der Erkrankung seines Vaters Tag und Nacht nicht mehr von dessen Lager gewichen, ohne auch nur einen Augenblick sich Schlaf zu gönnen, und hatte ihn mit aller Sorgfalt gepflegt. Als es aber mit diesem zu Ende ging, da faltete er seine Händchen und betete, indem er unter Tränen wieder und wieder die Worte sprach: „Namu Amida Butsu!" Hernach aber trat er jeden Morgen und Abend gewissenhaft vor den häuslichen Buddhaschrein, anzubeten und dem Abgeschiedenen zu opfern. Alles war voll Bewunderung für ihn, so durchaus löblich war sein Verhalten.

Nach Verfluß der neunundvierzigtägigen Trauerzeit (chūin 中陰) trat Jūhakkōmaro seiner Mutter nahe mit der Bitte: „Noch jung an Jahren, habe ich meinen Vater von mir gehen lassen müssen, ohne im geringsten meine Pflichten gegen ihn erfüllt zu haben. Da ich nun Verlangen danach trage, einer von denen zu werden, die mit geschorenem Haupte und in schwarzem Gewande gehen, um so meinem toten Vater im Reinen Lande (Jōdo) gegenüber meine Schuldigkeit zu tun und dir in dieser Welt hier zu nützen, so bitte ich dich, du wollest mir dazu deine Verwilligung erteilen." Kikkō-jo, wie sie das hörte, konnte sich nicht enthalten, in Tränen auszubrechen. „Das ist in der Tat ein löbliches Vorhaben," sagte sie, „ein Vorhaben, über das mein abgeschiedener Gatte im Grabe seine Freude haben muß. Aber — du bist unser Ältester und mußt als solcher über lang und kurz das Erbe deines verstorbenen Vaters antreten. Und dann sollst du in Amt und Würden höher und höher kommen und deinen Namen in der Welt berühmt machen. Wie ja auch die Worte des chinesischen Weisen sagen: ‚Seine Person zur Geltung bringen, seine Pflicht erfüllen, seinen Namen auf spätere Geschlechter übertragen, um Vater und Mutter berühmt zu machen, ist der Kindesliebe Gipfel'[1]. Es gibt keine Kindesliebe, die über das ginge. Und so mußt du eben doch von deinem Vorhaben abstehen." Darauf blieb nun freilich unserem Jūhakkōmaro nichts übrig, als auf der Mutter Wort zu hören. Und

[1] Zitat aus dem Hiao-king.

so verbrachte er denn hernach seine Tage, indem er des Morgens seiner Mutter diente und abends für seinen toten Vater zu Amida Buddha betete. Und wie so Mutter und Sohn in Trauer und Klage dahinlebten, ging das Jahr zu Ende, und sie durften den Frühling des folgenden Jahres, des dritten der Periode Angen (1177), begrüßen, mit dem Jūhakkōmaro fünf, Asamaro drei Jahre alt wurde. In diesem Jahre wurde der Name der Jahresperiode in Jishō geändert.

Nun hatten Jūhakkōmaro und Asamaro zwei Oheime. Der eine, Noritsuna, der den zweiten Grad des dritten Ranges (ju-sanmi) besaß, vormals der Herr von Wakasa (Saki no Wakasa no Kami), war ein Dichter von umfassendem Wissen und von großer Begabung; der andere, der den zweiten Grad des vierten Ranges (ju-shii) besaß, hieß Munenari, er ein ausgezeichnet geschickter Kalligraph, der bereits im Alter von siebzehn Jahren eine Abschrift des Manyōshū[1], die er auf Befehl des Kaisers zu machen hatte, binnen zehn Tagen fertiggebracht hatte. Da das Brüderpaar Jūhakkōmaro und Asamaro im frühen Knabenalter den Vater verloren hatten, lernten sie nun allerhand, was zur rechten Bildung gehört, unter Anleitung des älteren Bruders ihres Vaters, Noritsuna-kyō, während sie in der Schreibkunst sich unter Anleitung des jüngeren Brnders ihres Vaters, Munenari Ason, ausbildeten. Jūhakkōmaro soll dank der Schulung durch einen so tüchtigen Meister der Kalligraphie, die er als Knabe genossen, hernachmals alle Priester in der Fertigkeit des Schreibens hinter sich gelassen haben.

Es war jezt das dritte Jahr (Tsuchinoye Inu) Jishō (1179) geworden, und Jūhakkōmaro war sieben Jahre alt. Da hielt eines Tages im letzten Drittel des Monats Noritsuna-kyō eine Liederdebatteversammlung[2], der viele vom Hofadel anwohnten, die auch Fragen über die Technik des Liedes an Noritsuna richteten. „Die Technik des Liedes", antwortete er da, „besteht darin, daß man Himmel und Erde des Liedes Sinn, die Dinge des Universums allesamt des Liedes Worte bilden läßt, und daß man von den früheren Meistern diese recht verbinden lernt. Dies soll das ganze Geheimnis der Poetik sein." Jūhakkōmaro, der draußen vor der Türe[3] stand und das so mit anhörte, bat daraufhin seinen Onkel Noritsuna-kyō, ihm Unterricht in der japanischen Dichtkunst zu erteilen. Im Winter desselben Jahres las er sich durch das Manyōshū, lernte das Kokinshū[4] auswendig und verfaßte selber mit großem Geschick Verse. Im Frühling des folgenden Jahres, als er acht Jahre alt war, wurde er auch ein Schüler von Hinomimbu Tadatsune, eines Konfuzianers, der der südlichen Schule (Nanke) zugehörte, begann das Kōkyō (chines. Hiao-king) zu lesen und arbeitete sich allmählich auch durch die Shisho und Gokyō (chin. Sze-shu und Wu-king). Ausgestattet mit der Fähigkeit rascher Auffassung, die ihn, sobald er nur ein weniges von einer

[1] Das Manyōshū, die erste große japanische Gedichtsammlung, die die vorklassische Poesie der sog. Nara-Periode repräsentiert, enthält gegen 5000 Gedichte.

[2] Siehe Florenz, Geschichte der japanischen Literatur, S. 154.

[3] Im Original: shōji, d. i. Papierschiebetüren, durch die natürlich jeder Laut dringt.

[4] Wie Manyōshū der Name einer umfangreichen Anthologie.

Sache hörte, alsbald das Ganze begreifen ließ, und da er auch mit dem Lernen Tag und Nacht nicht aussetzte, gedieh er mit seinem Studium selbst bis zu Rōshi und Monzen (d. i. Laotse's Taotehking und dem Wen-hsüan)[1], so daß sich, wie er so unablässig auf Erweiterung seines Wissens bedacht war, auch Noritsuna von der Zukunft Großes von dem Knaben versprach.

Im fünften Monat dieses Jahres wurde Kikkō-jo unpäßlich. Die Sache schien nicht eben bedenklich zu sein. Aber als der Einundzwanzigste des Monats anbrach, da schlummerte sie sanft hinüber. Die Trauer der beiden Brüder war unaussprechlich. So schwer trugen sie alle zwei an dem schmerzlichen Verluste, daß sie abmagerten und gesundheitlich mitgenommen wurden, bis Noritsuna und Munenari ihnen in aller Weise tröstend zuredeten und sie ermahnten: „Die rechte Pietät besteht darin, daß ihr Gebete für eure verstorbenen Eltern verrichtet. Wozu aber euch selber wehe tun durch unnütz Klagen?" Und kluge Knaben, die sie waren, verstanden sie alsbald, rezitierten danach täglich mit Eifer die Gebete, lasen allmählich sämtliche Teile des Hokekyō (Saddharmapundarīka-Sūtra) und waren, wie der Winter des Jahres zu Ende ging, durch die ganzen acht Bände des Hokekyō durchgekommen. Jūhakkō-maro aber trug sich von da ab beständig mit dem Gedanken, in den Mönchstand einzutreten, und im Frühling, als er neun Jahre alt war, trat er seinem Oheim wieder und wieder mit diesem seinem Anliegen nahe. Dieser nun war ja zwar besorgt, sein Neffe möchte, so heftig jetzt auch sein Verlangen war, wenn älter geworden, den getanen Schritt nicht nur für seine eigene Person als ein Aufgeben zu erfüllender Pflichten zu bereuen haben, sondern damit auch seinen verstorbenen Eltern Unehre machen. Auf der anderen Seite aber mußte er sich bei rechtem Überlegen doch auch wieder sagen, daß seine verstorbene Mutter jenen wunderbaren Traum gehabt; daß er schon im kindischen Spiel die Buddhabilder verehrt; daß er gelegentlich jener Vollmondschau zum erstenmal den Namen des Buddha Amida angerufen usw., alles Dinge, die ganz auf des Knaben ausnehmend innige Verbindung mit Buddha deuteten; auch daß sein Vater im Augenblicke seines Abscheidens einen dahingehenden Willen geäußert hatte; und daß er zu alledem schon von Natur sich über das menschliche Durchscnittsmaß erhob; und so denn willigte er endlich in des Knaben Vorhaben.

[1] „Das Wen-hsüan (jap. Monzen), die erste (sechzigbändige) Sammlung von Gedichten, Essays, Nekrologen, Vorreden usw., welche in China 530 n. Chr. Prinz Hsiao-T'ung, der Sohn des Begründers der Liao-Dynastie, Hsiao Yen, veranstaltete, wurde in Japan eine der Hauptfundgruben für das Studium der chinesischen Literatur." Florenz, Gesch. d. jap. Lit., S. 75.

MISZELLEN.

ZUR GESCHICHTE DER EUROPÄISCHEN SINOLOGIE.

Von EDUARD ERKES und BRUNO SCHINDLER.

Die Sinologie widmet sich der Erforschung eines Volkes, das unter den großen Kulturnationen des Orients mit am spätesten in den Gesichtskreis Europas eingetreten ist. Naturgemäß ist sie daher eine der jüngsten Disziplinen der Orientalistik. So ist es nicht schwer zu verstehen, daß unsere Wissenschaft sich noch nicht so recht durchgesetzt hat und in den ihr ferner stehenden Kreisen der Gelehrtenwelt und des Laienpublikums häufig noch nicht ganz für voll angesehen wird. Umsomehr ist dies der Fall, als sie nicht, wie die meisten ihrer orientalischen Schwesterwissenschaften, Beziehungen zu älteren Disziplinen besitzt. Sie kann weder, wie seinerzeit die Assyriologie und Ägyptologie, auf Unterstützung der biblischen Wissenschaften rechnen, noch sich, wie die Indologie, an die indogermanische Sprachforschung anlehnen. Vielmehr hatte und hat sie mit allen Schwierigkeiten eines vollkommnen Neulings zu kämpfen, wie sie von andern Zweigen der Orientalistik eigentlich nur noch die Turkologie und die übrigen Fächer der ural-altaischen Philologie zu überwinden hatten.

Immerhin berührt die Vernachlässigung der Sinologie, zumal in dem sonst in allen Zweigen der reinen und angewandten Wissenschaft so vorgeschrittenen Deutschland, einigermaßen merkwürdig. Schon vom rein praktischen Gesichtspunkt aus erscheint es seltsam, daß man so lange die Wichtigkeit einer Sprache verkannte, die von einem Viertel der gesamten Menschheit gesprochen und von nahezu einem Drittel gelesen und verstanden wird, und es verschmähte, ein wirtschaftlich und handelspolitisch so wichtiges Gebiet gründlicher kennen zu lernen. Aber auch vom rein wissenschaftlichen Standpunkt aus ist das ablehnende Verhalten namentlich unsrer deutschen offiziellen Wissenschaft gegen die Sinologie nicht recht verständlich. Denn das Licht, das gerade von China auf viele Gebiete der vergleichenden Linguistik, Kulturgeschichte, Religionsforschung und Völkerkunde fällt, verleiht allein schon der Sinologie eine Bedeutung, die ihre schlechte Behandlung keineswegs rechtfertigt. Ebensowenig ist es entschuldbar, daß die für unser feineres Kulturleben so bedeutungsvoll gewordene ostasiatische Kunst von der Kunstgeschichte noch immer mißachtet wird und in der Hauptsache dem Dilettantismus überlassen bleibt.

Für jeden, der an der Geschichte der Geisteswissenschaften Interesse nimmt, ist es anziehend, die Entwicklung der sinologischen Forschung zu verfolgen. Denn mit besonderer Deutlichkeit lehrt die Geschichte unsrer Disziplin, wie häufig die scheinbar freie und idealen Zwecken nachstrebende Wissenschaft in Wirklichkeit von Strömungen recht materieller Natur abhängig ist. Ist die Geschichte der Sinologie in den europäischen Ländern auch nicht immer geradezu eine Widerspiegelung der politischen und kulturellen Beziehungen, die sie zu China unterhielten, so kennzeichnet sie doch aufs beste den Grad von Verständnis und Interesse, den man für die Wichtigkeit dieser Beziehungen besaß.

Es ist hier nicht der Ort, auf die gewaltige Forschungsarbeit einzugehen, die seit alters von den Chinesen selbst auf den verschiedensten Gebieten der Erkundung ihres Volkstums geleistet worden ist. Nur so viel sei gesagt, daß diese Arbeiten mindestens ebenso hoch anzuschlagen sind wie jene der indischen und arabischen Gelehrten, und daß sie für die Sinologie auch nicht weniger bedeuten als jene für die Semitistik und Indologie. Gewiß entsprechen sie nicht immer den Anforderungen, die der Philologe deutscher Schule an wissenschaftliche Arbeit stellt oder doch stellen sollte. Aber das erklärt sich hinreichend aus den Arbeitsverhältnissen — fehlte doch dem Chinesen vor allem immer das große Hilfsmittel unsrer modernen Wissenschaft, die ver-

gleichende Forschung — und berechtigt nicht dazu, die chinesische Wissenschaft geringzuschätzen und an ihren Leistungen vorüberzugehen[1]. Auch die sinologischen Leistungen der Japaner, die in alter und neuer Zeit trotz methodischer Mängel für die Sinologie Beträchtliches geleistet haben, können hier nicht weiter verfolgt werden.

Das Vaterland der europäischen Sinologie, wie ja fast aller neuzeitlichen Wissenschaften, ist Italien. Als das erste Land Europas, das sich nach den Stürmen des Mittelalters unter arabischem Einfluß wieder eine Zivilisation geschaffen hatte, spielte es lange Zeit unter den Ländern des Westens handelspolitisch die vornehmste Rolle. Der Orienthandel lag jahrhundertelang fast ganz in italienischen Händen, und nicht minder das Missionswesen, dessen Zentrale sich ja gleichfalls auf italienischem Boden befand. So waren die Forscher des ausgehenden Mittelalters, die Europa die erste Kunde vom fernen Osten brachten, auch fast ausschließlich Italiener[2]. Nächst Marco Polo waren es die vom Papste an den Hof des mongolischen Großkhans in Peking geschickten Missionare, vor allem der Dominikaner Ricoldo da Montecroce und der Franziskaner Giovanni da Montecorvino, später auch Marignola und mehrere andre, die sich zuerst um China und seine Kultur bekümmerten. Auch als der rege Handelsverkehr, den das mongolische Weltreich inauguriert hatte, mit dessen Zusammenbruch lahmgelegt wurde, waren es noch immer die Italiener, die einige Beziehungen zum fernen Osten aufrechterhielten. Die wenigen Reisenden des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Nicolo Conti und Francesco Carletti, die in dieser Zeit etwas von China berichten, gehören fast ausschließlich derselben Nation an. Von Italien aus wurde sodann die Jesuitenmission inszeniert, die für die Kultur Chinas wie Europas im 17. und 18. Jahrhundert so hohe Bedeutung gewonnen hat. Im Jahre 1581 eröffneten die ersten Jesuiten, die italienischen Patres Ricci und Cattaneo, die Reihe dieser fruchtbaren Beziehungen, und wenn auch die führende Rolle in der Jesuitenmission bald von den Italienern auf die Franzosen überging, so haben erstere sich doch stets mit Ehren behauptet. Es sei nur an den Pater Basilio di Glemona erinnert, den 1704 verstorbenen Verfasser des ersten, noch heute mit Nutzen zu gebrauchenden chinesischen Wörterbuches, an Intorcetta, Grimani und andre; von Jesuiten des 19. Jahrhunderts an den um die Sprach- und Literaturforschung so verdienten Calleri — meist unrichtig Callery geschrieben — und an Zottoli, den Herausgeber des monumentalen *Cursus litteraturae sinicae*. Von den Leistungen italienischer Jesuitenmönche dürfte manches noch zutage kommen, wenn die in den Archiven des Vatikans und der Congregatio de propaganda fide ruhenden Schätze einmal vollständig veröffentlicht sein werden. Der katholischen Mission verdankt Italien auch das erste auf europäischem Boden gegründete Orientalische Seminar, das Collegio Asiatico zu Neapel. Es war ursprünglich als eine Schule gedacht, an der junge Angehörige asiatischer Nationen zu Missionaren ausgebildet werden sollten, um dann in ihren Heimatländern zu wirken. Später wurde dieses Institut zu einer Dolmetscherschule, und heute existiert es, freilich in gänzlich veränderter, seinem ursprünglichen Charakter entfremdeter Gestalt als ein modernes Dolmetscherseminar, an dem das Chinesische durch den bekannten Linguisten Rivetta vertreten ist. Auch an den italienischen Universitäten ist die Sinologie in den letzten Jahrzehnten durch eine Anzahl hervorragender Gelehrter vertreten gewesen. So wirkten in Rom Nocentini und Valenziani, in Florenz Severini und Puini, von denen namentlich der letztere weit weniger bekannt geworden ist, als seine zum Teil genialen Arbeiten es verdienten. Nicht wenig ist auch von italienischen Museen für ostasiatische Kunst und Kulturgeschichte geleistet worden; so besitzt Genua im Museo Chiossone eines der ersten Sondermuseen für Kunst und Kunstgewerbe Ostasiens. In Anbetracht der geringen Rolle, die Italien heute im Handelsverkehr und in der Politik Ostasiens spielt, sind diese Leistungen doppelt achtungswert, und man darf vielleicht behaupten, daß die Sinologie in Italien heute verhältnis-

[1] Einer der besten Kenner der chinesischen Philologie, der österreichische Gesandte in Peking Exz. v. Rosthorn, äußerte seinerzeit zu einem der Verfasser, die Sinologie werde einen wesentlichen Teil ihrer Aufgabe erfüllt haben, wenn sie einmal die philologisch-kritischen Leistungen der Chinesen in den letzten Jahrhunderten erschlossen haben werde.

[2] Abgesehen von den Arabern, die im Mittelalter außerordentlich viel zur Erkundung Chinas beigetragen haben, deren Würdigung aber außerhalb unseres Rahmens liegt.

mäßig besser vertreten ist als in den meisten Ländern, die in China weit größere Interessen besitzen.

In Spanien und Portugal, neben Italien den ersten europäischen Ländern, die mit China in Verbindung traten, ist auf sinologischem Gebiete Entsprechendes nicht geleistet worden, obgleich Jesuiten beider Nationen mancherlei interessante Arbeiten verfaßt haben. Der Autor der ersten chinesischen Grammatik, Varo, war ein Spanier; ebenso Mendoza, der Herausgeber der ersten Geschichte von China. Auch in Holland, das schon seit dem 16. Jahrhundert starke Interessen in den ostasiatischen Gewässern besitzt, ist die sinologische Tätigkeit im allgemeinen wenig rührig gewesen. Wohl besitzt Holland seit langem in Leyden einen Lehrstuhl für Chinesisch, und auch die — jetzt allerdings vollständig in französisches Fahrwasser geratene — internationale Zeitschrift für Sinologie *T'oung-pao* erscheint dort; doch sind die Leistungen der Holländer meist mehr praktischer als rein wissenschaftlicher Natur gewesen. Bezeichnend ist jedenfalls, daß die beiden ersten Vertreter der holländischen Sinologie, Hoffmann und Schlegel, deutscher Herkunft waren. Gegenwärtig ist in Holland neben dem Folkloristen de Visser in Leyden der deutsche Sinologe Hackmann, der erste Kenner des chinesischen Buddhismus, als Professor der Religionswissenschaft ln Amsterdam tätig.

Von wesentlicher Bedeutung für die Sinologie war dagegen die Entwicklung, die den ostasiatischen Studien in Frankreich beschieden war. Die politische und religiöse Rolle Frankreichs, das im 17. und 18. Jahrhundert die Vormacht des Katholizismus war, hatte auch im Jesuitenorden den französischen Mönchen eine prädominierende Stellung verschafft, und die katholischen Kreise Frankreichs, vor allem ihr geistiger Mittelpunkt, die Universität Paris, trugen Sorge, daß die Verdienste des Ordens nicht unbekannt blieben. Die gewaltigen Werke der französischen Jesuiten, wie du Haldes großartige *Description de la Chine*, de Maillas vielbändige Übersetzung des *T'ung-kien-kang-muh*, vor allem die umfassenden *Mémoires concernant les Chinois*, die mit reicher Förderung der regierenden Kreise und unter lebhafter Anteilnahme der gesamten gebildeten Welt erschienen, sind teilweise heute noch nicht überholt, an Großartigkeit der Anlage und Ausführung jedenfalls nicht wieder erreicht worden. Waren es zum großen Teil apologetische Rücksichten, welche die Jesuiten Propaganda für die chinesische Kultur treiben und sie schon 1687 die Werke des in mancher Hinsicht geistesverwandten Konfuzius übersetzen ließen, so lieferten dasselbe China und derselbe Konfuzianismus auch ihren freigeistigen Gegnern die Waffen gegen den alten Glauben. Atheisten wie Deisten zogen aus der chinesischen Kultur und ihrer alten Vernunftreligion Beweise gegen die Allgemeingültigkeit der überlieferten europäischen Religionsformen. Voltaire und zahlreiche andre große Vertreter der Aufklärung gehörten zu den begeistertsten Bewunderern chinesischen Wesens — wie denn auch das große literarische Denkmal dieser Zeit, die französische Enzyklopädie, vielleicht in Nachahmung der großen chinesischen Sammelwerke entstanden ist[1].

Wenn auch die Aufhebung des Jesuitenordens den sinologischen Studien in Frankreich einen schweren Schlag versetzte, so war doch das Interesse für China schon zu tief gewurzelt, als daß es sich nicht behauptet hätte. Schon früh versuchten auch andre Gelehrte, selbständig in die Sprache und Kultur des Mittelreiches einzudringen. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts wirkte Fourment und fünfzig Jahre später de Guignes, der zum erstenmal die ostasiatische Geschichte in umfassender Weise in den Gesichtskreis europäischer Geschichtsbetrachtung zog. Als Frankreich im 19. Jahrhundert dann auch engere politische Beziehungen mit China anzuknüpfen begann, und zugleich die französischen Interessen in den ostasiatischen Gewässern sich verstärkten, da fand die sinologische Forschung in Paris, damals noch dem Mittelpunkt europäischer Wissenschaft, eine bleibende Stätte. Nicht zum wenigsten war es den Anregungen ausländischer Gelehrter, wie Alexander von Humboldt und Klaproth, zu danken, daß dort 1826 der erste Lehrstuhl für Sinologie gegründet wurde, dessen Inhaber Abel Rémusat war. Ihm folgte der berühmteste Chinakenner des 19. Jahrhunderts, Stanislas Julien, dessen Wirken die glänzendste Periode der französischen Sinologie bezeichnet. Nach seinem Tode (1873) wurde er durch den Marquis d'Hervey de Saint-Denys ersetzt, dem 1895

[1] Vgl. Söderblom, Das Werden des Gottesglaubens; deutsche Ausgabe von R. Stübe, S. 355, Anm. 140.

Chavannes folgte. Chavannes' glänzende Übersetzung des *Shi-ki* des Sze-ma T'sien, betitelt „*Les Mémoires historiques de Se-ma T'sien* (bisher 5 Bände), seine Beiträge zur Geschichte der chinesischen Schrift, Archäologie und Kunstgeschichte heben ihn unter seinen französischen Kollegen hervor. Allerdings ist selbst bei ihm trotz aller Genialität eine gewisse Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit zu finden, die angesichts seiner geradezu unheimlichen Produktivität leicht erklärlich ist. Ihm zunächst wäre sein Schüler und Kollege Pelliot zu nennen, dessen Arbeitsgebiet aber vornehmlich Zentralasien zu sein scheint. Durch bibliographische Zusammenstellungen hat sich Cordier einen Namen gemacht. Seither haben sich der Staat wie auch wissenschaftliche Gesellschaften und interessierte Privatleute der Sinologie in reichem Maße angenommen, namentlich seitdem Frankreich durch die Erwerbung Indochinas an den chinesischen Verhältnissen ein besonderes Interesse gewonnen hat. Heute besitzt die Sinologie mit den verwandten Disziplinen an den wissenschaftlichen Instituten von Paris vier Lehrstühle, zu denen noch eine Professur an dem — durch die Seidenindustrie an China stark interessierten — Lyon und mehrere Lehrkanzeln an der indochinesischen Hochschule in Hanoi hinzutreten. Auch für Museen, die die Kunst und Kultur Ostasiens zur Darstellung bringen, wie die von Guimet und Cernuschi in Paris, ist reich gesorgt. Stetig vermehrt sich die sinologische Literatur der Franzosen, um so mehr, als die Schriften des internationalen Jesuitenordens nach wie vor fast ausschließlich französisch erscheinen und dessen Tätigkeit in China ganz unter französischer Ägide steht. Doch haben zu seinen Publikationen, so zu der bekannten Sammlung der Variétés sinologiques, auch Nichtfranzosen, wie die deutschen Patres Wieger und Tschepe, zahlreiche Arbeiten beigetragen. Eine Reihe angesehener Zeitschriften steht den französischen Sinologen zur Verfügung, und auch der ehemals internationale, von dem Deutsch-Holländer Schlegel begründete *T'oung-pao* ist jetzt ganz in französischen Händen.

So erscheint Frankreich in der Tat als führende Macht auf sinologischem Gebiete, und das stolze Wort, die Sinologie sei im Begriffe, eine wahrhaft französische Wissenschaft zu werden[1], scheint zu Recht zu bestehen. Aber in Wirklichkeit verhalten sich die Dinge doch etwas anders. So eindrucksvoll auch die Menge der französischen Literatur wirkt, so wenig kann ihr Gehalt den an deutsche Arbeitsweise gewöhnten Gelehrten befriedigen. Der allgemeine Verfall der französischen Kultur in den letzten Jahrzehnten, der sich in der Wissenschaft wie auf andern Gebieten überall mehr oder minder deutlich zeigt, hat auch die Sinologie nicht unberührt gelassen. Die neuere sinologische Literatur der Franzosen zeichnet sich allgemein durch jene für die französische Wissenschaft leider so typische Oberflächlichkeit aus, die sich namentlich in Übersetzungen, aber auch in Werken andrer Art oft in bedenklichem Grade zeigt und nicht selten auf der Grundlage eines Irrtums ein geniales, aber haltloses Hypothesengebäude errichtet. Vor allem fehlt der französischen Sinologie die philologische Grundlage, deren Mangel selbst die imposanten Werke eines Chavannes und Couvreur aufs stärkste beeinträchtigt. Des Letzteren Lexikon und Klassikerausgaben sind, obschon sie weitaus besser sind als die meisten ähnlichen Werke, ein schlagendes Beispiel für methodeloses Arbeiten. Mit Sprachstudium und Textkritik, den unerläßlichen Vorbedingungen aller weiteren Forschung, hat sich in Frankreich seit Julien niemand mehr ernsthaft befaßt. Die französische Literatur weist daher auch kein Werk wie Gabelentz' Chinesische Grammatik auf, und ebensowenig ist nach Julien ein chinesischer Text in Frankreich kritisch herausgegeben worden. Damit gleicht die französische Sinologie einem prunkvollen Hause ohne Fundament. Nun ist es freilich unter französischen Sinologen beliebt, infolge mangelnder grammatischer Schulung unzureichende Sprachkenntnisse durch Zusammenarbeiten mit chinesischen Gelehrten zu ersetzen. Aber diese Arbeitsweise hat doch ihr Bedenkliches. Gewiß ist die Mitwirkung eines chinesischen Literaten eine schätzbare und zuweilen unentbehrliche Hilfe; aber der europäische Forscher muß sich ihrer in der richtigen Weise zu bedienen wissen und den chinesischen Kollegen, wenn der Ausdruck erlaubt ist, als Nachschlagewerk, nicht als Eselsbrücke betrachten. Denn abgesehen davon, daß auch der belesenste Chinese im Erklären namentlich älterer Texte keineswegs unfehlbar ist, so leidet fast jeder chinesische Gelehrte an nationalen und religiösen Befangenheiten, die bei ihm ja ver-

[1] S. Franke, Ostasiatische Neubildungen, Hamburg 1911, S. 371.

ständlich und verzeihlich sind, sich aber gar zu leicht auch dem Abendländer mitteilen, wenn dieser nicht stetig durch Anwendung der Hilfsmittel europäischer Kritik auf seiner Hut ist. Diese kritische Fähigkeit geht aber den französischen Sinologen bei ihrer unzulänglichen philologischen Vorbildung gewöhnlich ab, so daß das System der „Lettrés", dessen sich übrigens schon der alte Fourment bediente, im ganzen wenig günstige Folgen gezeitigt hat. Auch ist das Wissen des chinesischen Gelehrten durchaus nicht immer so tiefgründig, wie man sich gern vorstellt, sondern vielfach auch nur aus Quellen zweiter Hand, Enzyklopädien und Wörterbüchern, geschöpft. Ohne die Bedeutung von Werken wie des *T'u-shu-chi-ch'eng* und *P'ei-wen-yün-fu* verkleinern zu wollen, muß doch gesagt werden, daß sie vielfach lückenhaft und nicht fehlerfrei sind, jedenfalls das Studium von Originalwerken nirgends ersetzen können. Zu weit gehendes Vertrauen in diese Kompilationen ist ein Fehler, in den die Sinologen mit ihren Lettrés — auch außerhalb Frankreichs — häufig verfallen. Dazu kommt endlich noch, daß französische Forscher meist darauf verzichten, andre als die in ihrer Sprache geschriebene Literatur zu Rate zu ziehen. Ihre Arbeiten werden so durch Unkenntnis der ausländischen Forschung oft erheblich beeinträchtigt.

Ist so der Zustand der französischen Sinologie erheblich weniger glänzend, als der erste Eindruck vermuten läßt, so ist es damit in England noch weit ungünstiger bestellt. Sinologische Studien begannen dort, seitdem England, das durch die Besitzergreifung Indiens zur Vormacht in Südasien geworden war, zu Anfang des 19. Jahrhunderts daranging, sich auch in Ostasien an die erste Stelle zu setzen. Der Mißerfolg der Gesandtschaften Macartneys und Amhersts an den chinesischen Hof, der ausschließlich der Arroganz und Taktlosigkeit der englischen Vertreter zu danken war, brachte schon in den ersten englischen Veröffentlichungen über China jene aus Unwissenheit, Verständnislosigkeit und Gehässigkeit gemischte Atmosphäre hervor, die seither über der gesamten anglochinesischen Literatur schwebt. Im übrigen ist das wissenschaftliche Interesse der Engländer an China stets ebenso schwach gewesen, wie ihre politischen und kommerziellen Bestrebungen rege waren. Es verhält sich hier ebenso wie bei Indien, Ägypten und andern orientalischen Ländern, wo die Engländer überall als Ausbeuter an erster, als Erforscher an letzter Stelle stehen. Eine eigentliche sinologische Wissenschaft, d. h. eine Klasse wissenschaftlich gebildeter Männer, die sich aus sachlichem Interesse der Erforschung der chinesischen Kultur widmen, hat es in England nie gegeben. Was in englischer Sprache Wertvolles über China veröffentlicht ist, stammt fast ausschließlich aus deutschen und orientalischen Federn; die literarischen Leistungen der Briten selbst stehen durchgehends auf dem denkbar tiefsten Niveau. Ihren Grund hat diese Erscheinung vornehmlich darin, daß den englischen Schriftstellern über China, den „Amateursinologen", wie man sie treffend genannt hat, gewöhnlich jede zureichende Vorbildung abgeht. Sie rekrutieren sich bis heute fast ausschließlich aus Missionaren und Beamten des Konsulats- und Seezolldienstes. Vor allem das erstgenannte Element hat sich, um von seiner eigentlichen Tätigkeit zu schweigen, auf wissenschaftlichem Gebiet als ein arger Schädling erwiesen. Die Arbeiten der Jesuiten und andrer katholischer Ordensgeistlicher sind ja gewiß auch in mancher Hinsicht befangen und vom Standpunkt ihrer Verfasser beeinflußt. Aber die Autoren sind doch wissenschaftlich gebildete Männer, die Land und Volk gründlich kennen und bemüht sind, ihm in ihrer Art gerecht zu werden. Der protestantische Missionar dagegen, vor allem der englische, entbehrt gewöhnlich jeder ordentlichen Vorbildung und trägt an Stelle sympathischen Verständnisses die gehässigste Verachtung einer Kultur zur Schau, die ihm als „heidnische Barbarei" erscheint. Grobe Unkenntnis der Sprache und Literatur, Geschichte und Kultur, Verständnislosigkeit für alle Eigenart und Größe des chinesischen Wesens und häufig genug bewußte Verleumdung charakterisieren die große Masse der englischen Missionsliteratur, deren früheste Vertreter Marshman und Morrison schon von Klaproth und Plath in diesem Sinne gebührend gekennzeichnet wurden. China verdankt den Missionaren nicht nur einen großen Teil der Mißachtung, die es im Ausland genießt; es kann ihnen auch arge Verschlimmerungen innerer Mißstände zuschreiben. Denn Missionare waren es, die u. a. die Einfuhr des Opiumgiftes verschuldeten; Missionare wie Gützlaff und Robertson waren es, die durch Stiftung geheimer Gesellschaften und andre Wühlereien die entsetzliche Katastrophe des T'ai-p'ing-Aufstandes über China brachten; Missionare endlich sind es, die durch Aufdrängung einer

neuen Religion das soziale und moralische Fundament der chinesischen Gesellschaft und des konfuzianischen Staates zu untergraben bemüht sind und durch ihr Bestreben, das Grundübel der europäischen Zivilisation, den schrankenlosen Individualismus, auch in China einzubürgern, die Schrittmacher der fremden Ausbeutung spielen. Englische Missionare endlich sind es, die sich bemühen, das ganz China einende Band der gemeinsamen Schrift und Schriftsprache zu zerreißen und dadurch den Zerfall der Nation und ihre Auslieferung an das Ausland herbeizuführen[1].

Nur unter diesem Gesichtspunkt ist all das verständlich, was in englischer Sprache als sinologische Literatur erschienen ist, von verächtlichen Schmutzschriften, wie den Chinese Characteristics des Reverend Arthur Smith, bis zu Arbeiten mit wissenschaftlichen Prätensionen wie Legges Chinese Classics. Gerade das letzgenannte, in England wie auf dem Kontinent maßlos überschätzte Werk ist ein charakteristisches Beispiel für den Tiefstand der englischen Sinologie. Nicht nur daß Legge die selbstverständliche philologische Vorarbeit, einen kritisch gesichteten Text zu schaffen, versäumt hat, und daß seine Übersetzung nicht viel mehr als eine nachlässige, von groben grammatischen und lexikalischen Fehlern wimmelnde Paraphrase darstellt; auch seine Interpretation der Texte und überhaupt seine ganze Auffassung der chinesischen Literatur und Kultur ist so unzulänglich, oft geradezu so albern, daß sie sich nur aus dem gänzlichen Fehlen jeder philologischen, historischen und ethnologischen Vorbildung erklären läßt. Ähnlich und schlimmer steht es mit den Leistungen fast aller andern englischen Missionare, nicht viel besser auch mit denen der in englischen Bannkreis gezogenen Deutschen, den Gützlaff, Faber und andern. Während aber Legge sich doch wenigstens das unleugbare Verdienst erworben hat, ein übersichtliches und trotz aller Mängel für den kritischen Sinologen brauchbares Handbuch geschaffen zu haben, sind die Werke andrer Missionare, die über geschichtliche, soziale, religiöse und ähnliche Dinge handeln, zum größten Teil einfach Schundliteratur. Nicht besser als mit den Schriften der Missionare steht es mit jenen der englischen Zoll- und Konsulatsbeamten, von deren wissenschaftlicher Tätigkeit Journale wie die China Review und das JRAS China Branch ergötzliches Zeugnis ablegen. Da finden sich Leistungen wie die literarhistorischen Forschungen von Giles, der den Lao-tze für einen Mythus und das Tao-teh-king für eine plumpe (!) Fälschung erklärte; die noch etwas weiter gehenden kritischen Aufsätze von Allen, der gleich die ganze chinesische Literatur bis auf Shi-huang-ti für gefälscht ansah und u. a. Konfuzius aus der Geschichte streichen wollte; die historischen Kapriolen von Kingsmill, der die gesamte ältere Geschichte Chinas für unhistorisch und aus indischen Mythen zusammengesetzt hielt, und ähnliches mehr. Von der Sachkenntnis und wissenschaftlichen Allgemeinbildung der meisten englischen Amateursinologen erhält man ein Bild, wenn man die auf den „Meetings" der RAS in Shanghai zutage geförderten Meinungen studiert. Ausnahmen hiervon bilden nur einzelne Arbeiten, so die Werke von Backhouse zur neuesten chinesischen Geschichte, vor allem auch die recht beachtenswerten Leistungen von Bushell auf kunstgeschichtlichem und von Hopkins auf paläographischem Gebiete. Wären hier auch die chinesisch-zentralasiatischen Forschungen einzubeziehen, so müßte dafür M. A. Stein an erster Stelle genannt werden, ein geborener Ungar, dessen Forschungen aber ganz in englischen Diensten und mit englischer Unterstützung ausgeführt worden sind.

Aus diesen Kreisen sind nun fast sämtliche Inhaber der sieben in England bestehenden Lehrstühle für Sinologie hervorgegangen. Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß die englische Sinologie im ganzen eine Parodie auf die ernste Wissenschaft darstellt, und daß ihre Leistungen dem Fortschritt der Erkenntnis meist mehr geschadet als genützt haben. Es ließe sich eine Monographie allein über die Irrtümer schreiben, die Legges Übersetzungsfehler in der vergleichenden Religionswissenschaft hervorgerufen haben. Schwerer noch ist die Tragweite dieser „Forschung" in andrer Hinsicht. Betrachtet man die grotesk-traurige Karikatur, die in der englischen Literatur aus China gemacht worden ist, so ist es oft schwer auszumachen, wieviel dem Mangel an Wissen und Verständnis, wieviel bewußter Irreführung zuzuschreiben ist. Sicher

[1] Vgl. über dies und Verwandtes das treffliche Buch von Lin Shao-yang, A Chinese Appeal to Christendom concerning Christian Missions, London 1911, und die einschlägigen Kapitel in Frankes Ostasiatischen Neubildungen, S. 166—175.

aber ist, daß China — gerade wie Deutschland — einen großen Teil der Mißachtung, die es im Ausland genießt, der literarischen Tätigkeit der Engländer zuschreiben darf.

Allerdings hat man in England auch schließlich einzusehen begonnen, daß die Unkenntnis chinesischer Verhältnisse und Mißachtung chinesischen Wesens dem englischen Handel keineswegs förderlich ist und somit auf das eigene Land zurückwirkt. So bemüht man sich neuerdings, durch Errichtung eines orientalischen Instituts in London den englischen Beamten für China eine bessere Vorbildung angedeihen zu lassen. Aber logisches Denken und methodisches Arbeiten — was dem Engländer in den Geisteswissenschaften allenthalben abgeht — wird sich auch hierdurch schwerlich erlernen lassen. So darf man wohl einige Zweifel hegen, ob sich die Zustände der englischen Sinologie in absehbarer Zeit bessern werden.

Wesentlich anders steht es mit dem dritten großen Reiche, das seit längerer Zeit unmittelbare Beziehungen zu China pflegt; mit Rußland. Die Berührungen Rußlands mit China begannen im 17. Jahrhundert, als die Eroberer Sibiriens zuerst mit den chinesischen Grenzwachen am Amur zusammenstießen. Der Vertrag von Nertschinsk, der 1689 die Grenzfrage regelte, bezeichnet den Beginn eines ständigen Handelsverkehrs und Kulturaustausches. Schon 1700 erwog Peter der Große den Plan, in Peking eine ständige geistliche Mission zu etablieren, die für die religiösen Bedürfnisse der in China lebenden Russen sorgen und zugleich Rußlands politische und kommerzielle Interessen wahrnehmen sollte. 1716 gelangten die ersten russischen Geistlichen nach Peking, und 1728 wurde die Mission durch den Vertrag zu Kjachta als ständige Vertretung Rußlands anerkannt. Die Arbeiten dieser bis auf den heutigen Tag in Peking ansässigen Mission, die sich löblicherweise fast gar nicht mit Bekehrungsversuchen, sondern nur mit handelspolitischen und wissenschaftlichen Arbeiten befaßt, haben die Sinologie in hervorragendem Maße gefördert und wären sicherlich noch weit belangreicher geworden, wenn nicht die in russischer Sprache verfaßten Schriften infolge ihrer sprachlichen Schwierigkeiten in Europa fast unbekannt blieben. Zu den gelehrtesten Vertretern der Mission gehörte der Mönch Jakinf Bitschurin, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts lange in Peking lebte und eine große Anzahl chinesischer Klassiker ins Russische übertrug; dann um die Mitte des Jahrhunderts der Archimandrit Palladius, Verfasser eines großen Wörterbuches, u. a. m. Auch unter den weltlichen Mitgliedern der Mission haben mehrere, wie Wassiljew und Bretschneider, hervorragende Werke geschaffen. Seit Anfang des vorigen Jahrhunderts begann man sich auch an den russischen Universitäten für China zu interessieren. 1837 wurde in Kasan der erste Lehrstuhl für Sinologie errichtet und dem Archimandriten Daniel Siwillow übertragen. Die Professur wurde später nach Petersburg verlegt, wo heute drei Sinologen tätig sind. Auch an dem 1902 gegründeten Orientalischen Institut in Wladiwostok existieren zwei Lehrstühle für Chinesisch. Von der enormen Arbeit, die in Rußland seit zweihundert Jahren für die Erforschung des fernen Ostens geleistet worden ist, kann man sich aus den Literaturverzeichnissen des Werkes von Barthold[1] einige Vorstellung machen. Wie diese sich in den politischen und kommerziellen Erfolgen Rußlands in Asien belohnt gemacht hat, ist hinlänglich bekannt. Inhaltlich stehen die russischen Werke freilich nicht immer auf der Höhe mitteleuropäischer Anforderungen; auch hat der politische Gegensatz Rußlands zu China auf die Objektivität russischer Schriftsteller hier und da ungünstig eingewirkt. Trotzdem der Russisch-Japanische Krieg dem Streben Rußlands nach der Vorherrschaft im fernen Osten wohl für immer ein Ende gemacht hat, so hat doch die russische Wissenschaft so wenig wie die diplomatische Vertretung Rußlands nachgelassen, mit Eifer an der Erschließung Chinas und seiner zentralasiatischen Nebenländer weiterzuarbeiten.

Demgegenüber hat in Deutschland die Sinologie niemals staatlichen Interessen gedient und bis in die neueste Zeit auch keine offizielle Förderung erfahren. Sie ist nicht einmal eine akademische Wissenschaft im eigentlichen Sinne geworden, sondern die Universitäten haben ihr durchweg gleichgültig, wenn nicht ablehnend gegenübergestanden. Von Anfang an war sie eine Art Privatliebhaberei einzelner Gelehrter, die sich ihr teils, wie Alexander von Humboldt, Karl Ritter und später Richthofen, aus geographischem, teils, wie Windischmann, August Gladisch und Viktor von Strauß, aus philosophischem, teils, wie Wilhelm von

[1] Die geographische und historische Erforschung des Orients, deutsch Leipzig 1913.

Humboldt, Steinthal, Misteli und Gabelentz, aus linguistischem, teils endlich auch, wie Goethe und Rückert, aus schöngeistigem Interesse näherten und die Welt des fernen Ostens in ihrer Art zu ergründen oder doch wenigstens zu verstehen suchten. Beschäftigten sich die meisten der genannten Gelehrten nur gelegentlich und nebenher mit China, so begannen doch auch schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts einzelne deutsche Wissenschaftler, sich ganz in den Dienst der Chinaforschung zu stellen. Da in Deutschland, wie gesagt, ein öffentliches Interesse für China damals nicht bestand, so sahen sich diese Gelehrten, die meist von andern Zweigen der Orientalistik herkamen, größtenteils genötigt, ihre Arbeitskraft im Ausland zu verwerten. So trat Klaproth in russische, Mohl in französische, Neumann in englische Dienste. Doch wirkten auch in Deutschland selbst einige Sinologen, die bedeutende, zum Teil grundlegende Werke schufen, wie Schott in Berlin und Plath in München. Namentlich Plath hat durch seine religions- und kulturgeschichtlichen Arbeiten bahnbrechend gewirkt, und die Sinologie wäre wohl heute ein gutes Stück weiter, wenn nicht Plaths Leistungen im In- und Auslande so ganz unbekannt oder wenigstens unverstanden geblieben wären.

Das Hauptwerk der deutschen Sinologie des 19. Jahrhunderts aber schuf Georg von der Gabelentz mit seiner monumentalen, 1881 erschienenen *Chinesischen Grammatik* Hier wurde zum erstenmal eine den Ansprüchen der Linguistik genügende Darstellung der chinesischen Sprache gegeben und damit erst dem europäischen Studierenden sicheres Verständnis chinesischer Texte und dadurch eine auf positive Unterlagen gestützte Erkenntnis der chinesischen Kultur möglich. Leider ist dieses hervorragendste Werk der Sinologie im Ausland fast völlig übersehen und auch in Deutschland nicht entfernt so gewürdigt und ausgenutzt worden, wie man hätte erwarten müssen. Selbst bedeutende Sinologen wie Schlegel standen ihm verständnislos gegenüber. Auf der Basis, die Gabelentz als Sprachforscher, Plath als Kulturhistoriker gelegt hatte, hat indes jahrzehntelang niemand weitergebaut; vielmehr erlosch mit dem Tode ihrer großen Vertreter auch die Sinologie an den deutschen Universitäten.

Vielleicht war Gabelentz selbst, wie Franke bemerkt[1], am Untergang seiner Wissenschaft nicht ganz unschuldig. Er hatte seine Tätigkeit zuletzt allzusehr zersplittert und die Sinologie etwas vernachlässigt, was ihrem Ansehen in Universitätskreisen erheblichen Abbruch tat. An Stelle ernster wissenschaftlicher Tätigkeit sehen wir in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf sinologischem Gebiete überall die Herrschaft eines mehr oder weniger unverfrorenen Dilettantismus, der erst recht üppig ins Kraut schoß, nachdem die Besitzergreifung von Tsingtao China plötzlich in das öffentliche Interesse Deutschlands rückte. Da die Chinakunde keine offiziellen Vertreter besaß, so galt das Gebiet gewissermaßen als vogelfrei und wurde durch das, was nun darin geleistet wurde, vollends diskreditiert. Auf einem andern Forschungsgebiete wäre es wohl nicht möglich, daß jemand ohne die mindeste Kenntnis von Sprache und Literatur ein geschichtliches oder kunstgeschichtliches Werk schriebe. Käme dergleichen aber doch vor, so würde die Kritik ein derartiges Buch alsbald unschädlich machen. In der Sinologie ist beides aber — auch in Deutschland — mehr als einmal geschehen, ohne daß die Kritik sich gerührt hätte. Die wenigen ernsthaften Kenner Chinas, wie Wilhelm Grube, blieben unbeachtet und fanden für ihre Tätigkeit weder Förderung noch Anerkennung. Wie einstmals sahen sie sich vielfach genötigt, ein Unterkommen im Ausland zu suchen und ihre Werke in fremden Sprachen zu veröffentlichen.

Erst die letzten Jahre haben hierin Wandel geschaffen. Die Arbeiten von Gabelentz und Plath wurden wieder aus dem Dunkel gezogen von Conrady, der lange nach Gabelentz dessen Nachfolger in Leipzig geworden war. Er hat als erster die Hilfsmittel der modernen philologischen, historischen und ethnologischen Forschung auf sinologischem Gebiete angewandt und die Sinologie durch Anwendung wissenschaftlicher Methoden auf eine sichere Basis gestellt. Erst hierdurch hat sie den Charakter einer wirklichen Wissenschaft erhalten. Seine Tätigkeit hat der Sinologie zuerst Interessenten auch von andern Wissenschaften her zugeführt, wie auch allein eine in seinem Geiste arbeitende Schule geschaffen.

Während so der Sinologie in Leipzig durch stille Gelehrtenarbeit eine Heimstätte bereitet wurde, ist die Öffentlichkeit auf ihre Wichtigkeit zuerst wirksam hingewiesen worden durch

[1] L. c. p. 365.

ihren Hamburger Vertreter O. Franke, vor allem durch sein schon wiederholt zitiertes Werk „Ostasiatische Neubildungen". Diese Sammlung historisch-politischer Aufsätze wies zuerst weite Kreise auf die wahre Bedeutung Chinas für Deutschland und die vielen ihm gegenüber begangenen Fehler hin, während der Anhang „Die sinologischen Studien in Deutschland" den Weg zeigte, diesen Fehlern in Zukunft wirksamer zu begegnen. Er betont vor allem, daß es hierzu einer Anzahl von Lehrstühlen für Sinologie bedürfte, die der deutschen Tätigkeit in China die wissenschaftliche Grundlage zu geben vermöchten. Frankes eigene Schriften zeigen ja selbst am besten, wie eine fruchtbare Tätigkeit auf dem Gebiete der Politik und sonstiger praktischer Bestrebungen nur auf der Basis gründlicher wissenschaftlicher Bildung zu erreichen ist.

Frankes Mahnungen sind zunächst nicht auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Universitäten sind der Sinologie auch weiterhin verschlossen geblieben. Nur Berlin hat die seit Gabelentz' Tode (1893) verwaiste Professur für Chinesisch endlich wieder erneuert und in ein Ordinariat umgewandelt, das dem durch seine großangelegten, wenn auch vielfach wohl recht anfechtbaren religionsgeschichtlichen Arbeiten bekannten Holländer de Groot übertragen wurde. Erst in neuester Zeit scheint man der Sinologie wieder offiziell Beachtung schenken zu wollen, und wenn die in der Denkschrift der Kgl. Preußischen Regierung ausgesprochenen Anregungen verwirklicht werden sollten, so dürfte die Zukunft unsrer Wissenschaft sich vielleicht lichter darstellen, als man noch vor kurzem zu hoffen wagte. Gegenwärtig besteht in Deutschland außer den genannten Professuren an der Leipziger Universität und dem Hamburger Kolonialinstitut nur noch der Lehrstuhl am Orientalischen Seminar in Berlin, das aber seiner ganzen Anlage und Arbeitsweise nach nur praktische, keine wissenschaftlichen Ziele verfolgt, wenn auch die von ihm herausgegebenen Mitteilungen zur Sinologie wie zu andern orientalischen Wissenschaften zahlreiche schätzbare Beiträge liefern. Angesichts der zahlreichen Lehrstühle, über die andre orientalische Wissenschaften verfügen — es gibt in Deutschland 26 Professuren für indische, 29 für semitische Philologie, 3 für Assyriologie, 7 für Ägyptologie — ist dies, wie Franke bemerkt, ganz unverhältnismäßig wenig und entspricht der Bedeutung der Sinologie in keiner Weise. Von Lehrstühlen für spezielle Zweigwissenschaften, wie ostasiatische Geschichte, Kunstgeschichte u. a. — denn kein Dozent kann das ungeheure Gesamtgebiet der Sinologie beherrschen — ist vollends keine Rede, so wünschenswert sie auch wären.

Neben diesen in Deutschland selbst bestehenden Stellen begann auch die deutsch-chinesische Hochschule in Tsingtao — die sich nun längst in japanischen Händen befindet und nach Zeitungsmeldungen zu einer japanisch-chinesischen Universität umgewandelt wurde — zu einer Pflegestätte sinologischer Forschung zu werden[1]. Mehrere wertvolle Werke sind dort entstanden, so die treffliche „Grammatik der nordchinesischen Umgangssprache" von Lessing und Othmer und die trotz mancher Bedenken sehr verdienstliche Herausgabe der Meisterwerke chinesischer Philosophie, die Richard Wilhelm unternommen hat.

Was die deutschen Museen für die Erforschung Chinas getan haben, steht durchweg weit hinter dem zurück, was für die Erkundung der Naturvölker und der untergegangenen Kulturen geschehen ist. Von systematischem Forschen ist bisher kaum die Rede gewesen, und die deutsche Literatur zur Ethnographie und Volkskunde Chinas ist — wie allerdings auch die andrer Länder — von beschämender Dürftigkeit. Immerhin liegt in den ethnographischen Museen Deutschlands ein reiches Material zur Kulturkunde Chinas aufgespeichert; doch ist für seine Bearbeitung und Veröffentlichung wenig getan worden. Auch stehen nur in Berlin und Leipzig die ostasiatischen Abteilungen unter fachmännischer Leitung. Dagegen besitzt Deutschland eine ausgezeichnete Sammlung ostasiatischer Kunst in dem Kölner Ostasiatischen Museum, dessen wundervolle Reichtümer von dem verstorbenen Professor Adolf Fischer und seiner Gemahlin, der jetzigen Leiterin des Museums, auf langen Reisen an Ort und Stelle zusammengebracht wurden. Auch für Berlin ist eine ähnliche Schöpfung geplant. Unter den zünftigen Kunsthistorikern ist freilich das Verständnis für die ostasiatische Kunst im allgemeinen noch nicht erwacht, und was sonst in Deutschland über fernöstliche Kunst geschrieben worden ist, hat zu deren Erkenntnis meist nicht eben beigetragen — abgesehen von einzelnen Schriften, wie Hirths grundlegenden Arbeiten über chinesische Malerei oder dem Essay W. v. Hoerschelmanns

[1] Vgl. Franke, Die deutsch-chinesische Hochschule in Tsingtau, S. 200—218 des genannten Werkes.

über die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik. Doch ist zu hoffen, daß dies sich durch die Pflege, welche die OZ und ihr kunstgeschichtlicher Mitarbeiterkreis der ostasiatischen Kunstforschung angedeihen lassen, in absehbarer Zeit bessern wird. Haben doch auch die übrigen ostasiatischen Studien in Deutschland in der OZ einen literarischen Mittelpunkt gefunden, um so mehr, als die meisten andern deutschen Orientzeitschriften aus äußeren Gründen — Typenmangel u. dgl. — den Sinologen verschlossen sind und die Mitarbeit an der bisher internationalen Zeitschrift T'oung-pao durch die gehässige Haltung der französischen Redaktion deutschen Gelehrten unmöglich gemacht ist[1]. Wir hoffen, daß unser Organ auch in Zukunft den großen materiellen Schwierigkeiten, die ihm entgegenstehen, gewachsen sein wird — um so mehr ihm meist nur platonisches Interesse entgegengebracht wird.

Akademischer und privater Unterstützungen materieller Art hat sich die deutsche Sinologie — im Gegensatz namentlich zu der französischen und russischen — bisher überhaupt kaum erfreut. Doch sind in letzter Zeit auch hierzu Ansätze gemacht worden, so in Leipzig durch die Leiter der Forschungsinstitute für Ethnologie und für Kultur- und Universalgeschichte, Prof. Weule und Prof. Goetz[2], in Berlin durch die von de Groot der Universität übermachte Stiftung.

Was in den übrigen europäischen Ländern, die wenig unmittelbare Interessen in China haben, auf sinologischem Gebiete geleistet worden ist, trägt mehr den Charakter der Gelegenheitsarbeit. Österreich besaß im 19. Jahrhundert einen hervorragenden Sinologen in August Pfizmaier, in dessen zahlreichen, leider schwierig zu benutzenden Schriften ein gewaltiges Material aus den verschiedensten Gebieten der Sinologie aufgehäuft ist. Zur Zeit hat die Sinologie in Österreich nur einen offiziellen Vertreter, Prof. Kühnert am Orientalischen Seminar in Wien. Doch sind in Ostasien selbst mehrere österreichische Sinologen tätig, von denen namentlich v. Rosthorn und v. Zach durch ihre exakten philologischen Leistungen hervorgetreten sind. Der Tscheche Dvořac ist durch seine schönen Werke über Konfuzius und Lao-tze bekannt geworden. Ein schwieriges und interessantes Spezialgebiet der Sinologie, die chinesische Technik, hat neuerdings in dem Technohistoriker H. Th. Horwitz einen eifrigen Bearbeiter gefunden.

In Belgien befaßte sich im 19. Jahrhundert der Vielschreiber de Harlez ausgiebig, aber in sehr oberflächlicher Weise, mit sinologischen Studien. Seine meist ganz verfehlten Übersetzungen und seine durch Voreingenommenheit und mangelnde Sprach- und Sachkenntnis gleich unglücklichen religionsgeschichtlichen Arbeiten haben in der vergleichenden Religionswissenschaft bedenkliche Verwirrungen angerichtet. Griechenland hat einen bedeutenden Sinologen in dem Kunsthistoriker Palaiologos hervorgebracht, der, als Paléologue romanisiert, die erste, im ganzen noch heute nicht überholte Geschichte der chinesischen Kunst schrieb. Letzthin beginnt man sich auch in Schweden für Ostasien zu interessieren; besonders seitdem sich vor einigen Jahren Bernhard Karlgren als erster Vertreter der Sinologie in Upsala habilitiert hat.

Amerika hat, trotzdem es seit nahezu einem Jahrhundert in engen Handelsbeziehungen mit China steht und wirtschaftlich wie politisch dort größere Interessen besitzt als irgendein europäisches Land, auf sinologischem Gebiete auffallend wenig geleistet. Die amerikanischen Gelehrten, die in China Forschungsreisen unternahmen, waren in der Regel Naturforscher, die sich um das Volk nur gelegentlich kümmerten, gewöhnlich dazu auch gar nicht die Vorkenntnisse besaßen. Die amerikanischen Missionare aber, die in der oben schon gekennzeichneten Weise in China wirken, stehen auch in ihren literarischen Leistungen durchaus auf der Stufe ihrer englischen Kollegen. Selbst die Werke der bekanntesten, wie Wells Williams, erheben sich nicht über das Niveau des plumpsten Dilettantismus. Der einzige namhafte Sinologe, den Amerika besaß, war der 1914 verstorbene, auch durch seine Forschungen in Tibet bekannte Diplomat W. W. Rockhill. Die übrigen Vertreter der wissenschaftlichen Chinaforschung in

[1] Vgl. unsern Aufsatz „Der Ursprung der Chinesen, eine Antwort an Henri Cordier" in OZ IV, 4, S. 317—321.

[2] Mit genialem Blick hatte schon Karl Lamprecht die Bedeutung Ostasiens erkannt und der Sinologie eine Heimstätte in dem von ihm begründeten Kgl. Sächs. Institut für Kultur- und Universalgeschichte geschaffen.

Amerika sind Deutsche. An ihrer Spitze steht der Nestor der deutschen Sinologen, Friedrich Hirth. Einer der wenigen philologisch gebildeten Sinologen, hat er auf den verschiedensten Gebieten der chinesischen Philologie und Geschichtsforschung die wichtigsten, teils, wie für die Hunnenfrage und die Geschichte des römisch-chinesischen Handels, epochemachenden Arbeiten geschaffen. Unbegreiflicherweise fand sich, als er nach 25jähriger Tätigkeit aus China zurückkehrte, für ihn in Deutschland kein Wirkungskreis, so daß er dem Rufe an die Columbia-Universität Folge leistete. Nächst ihm wirkt in Chicago am Field-Museum Berthold Laufer, ein Schüler Conradys, dessen erstaunliche, leider etwas zersplitterte Arbeitskraft eine Fülle von Monographien zur chinesischen Archäologie und Kulturgeschichte, sowie zur tibetischen und mongolischen Philologie hervorgebracht hat. An der kalifornischen (Berkeley) Universität ist außerdem der frühere Professor am Berliner Orientalischen Seminar Alfred Forke tätig, dessen Hauptarbeitsgebiet die chinesische Philosophie ist.

Wieviel würde die deutsche Sinologie gewinnen, wenn all diese Gelehrten an deutschen Universitäten tätig wären! Es sollte das Bestreben der deutschen Wissenschaft sein, auch auf sinologischem Gebiete die Führung in die Hand zu bekommen. Wissenschaftlich ist die Sinologie jedem andern Zweige der orientalischen Philologie gleichbedeutend; praktisch übertrifft sie ihre meisten Schwesterwissenschaften an Wichtigkeit. Unsre vielen Mißerfolge in Ostasien, die zu unsern Erfolgen im vordern Orient in solchem Gegensatz stehen, sollten uns belehrt haben, daß wissenschaftliche Arbeit sich nicht nur idealen Lohn erwirbt. Das Interesse der deutschen Nation erfordert eine Reform auf diesem Gebiete ebenso wie das Ansehen der deutschen Wissenschaft.

HOBSONS WERK ÜBER CHINESISCHE TÖPFERKUNST [1].

Von OSCAR RÜCKER EMBDEN.

In der Einleitung des im Kriege erschienenen Werkes anerkennt der bekannte Verfasser die Schwierigkeiten, eine Geschichte des chinesischen Porzellans und besonders der frühchinesischen Keramik zu schreiben. Er erwähnt Juliens fehlerhafte Übersetzung des Ching-tê Chên t'ao lu aus dem Jahre 1856 und den im Jahre 1876 erschienenen Katalog von Franks, um dann auf Bushell überzugehen, der bisher als einzige, fast unfehlbare Autorität auf unserem Gebiet angesehen wurde. Es ist zweifellos ein großes Verdienst Hobsons, als erster vor diesem Glauben an die Autorität seines Landsmannes gewarnt zu haben. Er hat sich die Mühe gegeben, mit Hilfe von Dr. Lionell Giles einen großen Teil der einschlägigen Literatur im Original durchzuarbeiten, und ist zu dem Resultat gekommen, daß Bushells Übersetzungen in vielen Fällen durchaus nicht als einwandfrei bezeichnet werden dürfen. Es ist a priori schwer verständlich, daß ein Mann wie Bushell, der durch seine Stellung und seinen langjährigen Aufenthalt in Peking wie kein anderer Gelegenheit zu ernster Forscherarbeit hatte, eine Reihe schwerer und irreleitender Übersetzungsfehler gemacht hat. Wir müssen annehmen, daß Bushell die ersten chinesischen Gelehrten zur Verfügung standen, mit deren Hilfe er zweifellos jene Fehler unschwer hätte vermeiden können. Daß er diese Hilfe nicht oder nicht genügend benutzt hat, liegt vielleicht in einer dem eigenen Ich etwas zu stark vertrauenden Charaktereigentümlichkeit, in einem allzu großen Selbstbewußtsein jenes Forschers begründet, den wir im übrigen als Pionier unserer Wissenschaft betrachten müssen. Hobson teilt in allen zweifelhaften Fällen auch den chinesischen Text mit, was dem des Chinesischen Kundigen das Studium und die Nachprüfung wesentlich erleichtert.

In Dr. Bushells großem Werk findet sich wenig über die frühchinesischen Töpferwaren, die damals in Europa so gut wie unbekannt waren. Die Eröffnung Chinas hat uns in den letzten Jahren besonders durch die gelegentlich der Eisenbahnbauten ans Licht geförderten Totenbeigaben mit vielen Exemplaren dieser frühen Epoche bekannt gemacht.

Hobson selbst ist wie kein zweiter berufen, ein Werk über frühchinesische Keramik zu schreiben, die er zu seinem Spezialstudium gemacht hat, und über die wir seiner Feder eine Anzahl wichtiger Arbeiten verdanken.

Die sogenannte Han-Keramik ist uns jetzt verhältnismäßig gut bekannt. Ebenso haben wir in allerletzter Zeit einen tieferen Einblick in die Töpfereien der T'angperiode erhalten, während wir von den Produkten der Sungzeit schon durch Hobsons frühere Arbeiten ziemlich gut unterrichtet waren.

In der T'angperiode weist Hobson mit Recht bereits an dieser Stelle auf die starken hellenistischen Einflüsse sowie auf die persischen, skytho-sibirischen und indischen Anklänge hin. Nur auf diese Weise läßt sich der große Formenreichtum dieser Periode sowie die Mannigfaltigkeit des Ornaments und der Glasuren erklären, die in ausgesprochenem Gegensatz zu den der Hanperiode zugeschriebenen Erzeugnissen stehen. Letztere sind lediglich Nachbildungen alter Bronzen und verschiedener, dem damaligen Kulturleben dienender Nutz- und Gebrauchsgegenstände; die Glasuren sind einfach und die Ornamente, wenn überhaupt vorhanden, von einer an Monotonie grenzenden Ähnlichkeit. Nur von außen kommende Einflüsse machen die großen Fortschritte in der T'angperiode verständlich. Durch diese Annahme wird auch mit der an sich schon äußerst unwahrscheinlichen Hypothese des autochthonen Entstehens der frühchinesischen Töpfereien — wenigstens von der T'angdynastie an — aufgeräumt.

[1] R. L. Hobson, Chinese Pottery and Porcelain. Cassel & Company, London 1915. 2 Bände.

Am Schlusse der Einleitung werden die größeren Museen und Sammlungen der europäischen und amerikanischen Hauptstädte erwähnt, denen eine sehr vollständige Literaturangabe, besonders die Aufzählung der hauptsächlich in Betracht kommenden chinesischen Werke folgt.

Die Arbeit selbst beginnt mit einer kurzen Abhandlung über die Primitive Periode (Kap. 1), von der wir nur wenig wissen, in der aber sicher nur unglasierte Töpfereien mit ganz einfachen Ornamenten und vielleicht gelegentlicher Bemalung angefertigt wurden.

Es folgt das 2. Kapitel mit der Handynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Im Jahre 67 n. Chr. wurde der Buddhismus in China eingeführt, dem zweifellos ein nachhaltiger Einfluß auf das Kunstleben zuzuschreiben ist, ebenso wie dem Taoismus, dessen Lehren der Phantasie reiche Anregung bieten, während der Konfuzianismus unproduktiv ist und in künstlerischer Beziehung hemmend gewirkt hat. Die Töpferkunst bleibt zunächst hinter der Malerei, Jade- und Bronzekunst zurück. Der Verfasser vertritt die allgemeine, von B. Laufer stammende Ansicht, daß zur Hanzeit zuerst glasierte Töpfereien angefertigt wurden. Er gibt die bekannten, angeblich absolut stichhaltigen Gründe für diese Behauptung wieder und verspricht neue Beweise in einer besonderen, später erscheinenden Abhandlung. Wie ich bereits an anderer Stelle[1] angedeutet habe, erscheint mir der Beweis, daß zur Hanzeit tatsächlich glasierte Töpfereien angefertigt wurden, als noch nicht erbracht. Gewiß hat es in dieser Periode und vielleicht schon früher jene Nachbildungen alter Bronzen und damaliger Gebrauchsgegenstände gegeben, die wir heute als Hantöpfereien bezeichnen. Die Frage aber, ob diese Töpfereien zur Hanzeit bereits glasiert waren, ist für mich noch nicht entschieden. Auch die vom Verfasser angeführten Beweise haben mich nicht überzeugt. Zweifellos wurden in Ägypten schon etwa von 3500 v. Chr. an glasierte Gegenstände hergestellt. Auch kennen wir, wie der Verfasser erwähnt, frühe glasierte Ziegel in Persien sowie die parthischen Särge, andererseits waren glasierte Töpfereien in Griechenland zur Hanzeit nur wenig verbreitet — sie gelangten wahrscheinlich gerade damals zuerst dorthin aus kleinasiatischen Fabrikationsstädten[2]. Auffallend ist ferner, daß die Töpfereien, die japanischen und besonders koreanischen Dolmen entstammen, bis etwa zum 9. Jahrhundert n. Chr. unglasiert waren. In Korea beginnen glasierte Töpfereien erst zur Zeit oder kurz vor der Koryodynastie (900 n. Chr. bis 1400 n. Chr.). Es wäre doch außerordentlich auffallend, daß in den vielen hundert Jahren von 200 v. Chr. bis etwa 800 n. Chr. keine glasierten Töpfereien nach Korea gelangt sein sollten, oder daß sie dort in der langen Zeit keine Nachahmer gefunden hätten. Immer wieder tritt die Frage in den Vordergrund, über die der Verfasser in der ihm eigenen leichten Art hinweghuscht: Was ist in den 400 Jahren zwischen dem Ende der Hanzeit und dem Beginn der T'angperiode gemacht worden? Wo sind diese Töpfereien geblieben? Weshalb haben wir noch keine gefunden? Es erscheint mir viel wahrscheinlicher, daß glasierte Töpfereien erst kurz vor dem Beginn der T'angzeit, vielleicht in der Suiperiode (581—617 n. Chr.) gemacht worden sind. Ist die liu li genannte Masse, die Ho Chou in jener Zeit erfand, nicht vielleicht jene grüne glasartige Masse gewesen, die später zur Glasur der Töpfereien benutzt wurde?

Der Verfasser gibt an, daß die angeblichen Glasuren der Hanzeit mit Kupferoxyd gefärbte Bleiglasuren waren (I, 10 Anm.). Außerdem gab es schwarze Lacküberzüge, die aber nicht als eigentliche Glasuren anzusprechen sind.

Die Ornamente der Töpfereien dieser Periode sind von B. Laufer eingehend besprochen worden. Der Verfasser bringt in dieser Beziehung nichts Neues. Von den abgebildeten Stücken ist die Nachbildung eines Turms zum sportmäßigen Abschießen von Tauben besonders interessant, der der Freerschen Sammlung in Detroit entstammt.

Die meisten sogenannten Hantöpfereien sind gelegentlich der Eisenbahnbauten ans Licht gekommen. Außerdem fanden sich derartige Stücke in Sandsteinhöhlen in der Provinz Szechuan in der Nähe von Ch'êng-tu (I, 13), die den Eingeborenen längst bekannt waren und vermutlich wegen der gleichzeitig vorhandenen Münzen wiederholt geplündert wurden. Der Geistliche

[1] Bemerkungen zu Professor Ernst Zimmermanns Chinesisches Porzellan von Dr. Oscar Embden-München 1915, Seite 4.

[2] Siehe: Amtliche Berichte aus den Königlichen Sammlungen. 35. Jahrgang 1913/14, Heft 10, S. 276: Glasierte Tongefäße im Antiquarium von R. Zahn.

Thomas Torrance hat den Inhalt einiger dieser Höhlengräber ins Britische Museum gebracht. Es ist schade, daß der Verfasser nicht angibt, ob die hier gefundenen Töpfereien glasiert und, wenn dies der Fall, wie sie glasiert waren.

Hobson meint, daß die Herstellung der Hantöpfereien weit verbreitet war. Ob dies tatsächlich bezüglich der glasierten Töpfereien richtig ist, erscheint mir zweifelhaft. Wahrscheinlich gab es nicht sehr viele Fabrikationsstätten, weil sich die uns bekannten Gegenstände dieser Epoche bezüglich gewisser Eigenschaften der Grundmasse und Glasur in wenige große Gruppen einteilen lassen.

Ich vermute, daß die auf I, 15 erwähnten Vasen Laufers aus Hsi-an Fu in Shensi einer viel späteren Zeit entstammen. Sie sind wohl sicher kein Porzellan der Hanzeit, wie Laufer zu glauben scheint. Ihre Grundmasse ist übrigens nicht dunkel gefärbt, wie Hobson angibt (I, 15), sondern grau und nur an den glasurfreien Stellen im Feuer gebräunt. Die Inschrift des gleichzeitig gefundenen eisernen Herdes dürfte ebenfalls wohl kaum der Hanzeit entstammen.

Die Funde aus den Ruinen von Bazaklik in Turfan (I, 16) haben gewisse Ähnlichkeit mit den uns bekannten sogenannten Han- sowohl wie mit T'angtöpfereien; sie entsprechen aber weder der einen noch der anderen Art genau. Dieselben stammen wohl zweifellos aus der T'angzeit, was auch Hobson zugibt, indem er die Erklärung hinzufügt, daß die Tradition der Hantöpfereien bis in die T'angzeit hinein (also 6—800 Jahre) fortgelebt habe. Die Figur auf Tafel 7 hat, wie Hobson richtig bemerkt, eine gewisse Ähnlichkeit im Stil mit den Steinstatuen der nördlichen Wei- und Suidynastie, aber sie ist unglasiert und daher für diese Frage ohne Interesse.

Die angeführten Angaben von Dichtern (I, 16), die unter der Wei- (220—264 n. Chr.) und Chindynastie (265—419 n. Chr.) lebten, bezüglich glasierter Töpfereien sind zweifellos zu problematisch, um als wirklich beweisend angesehen werden zu können.

Es folgen einige Mitteilungen aus de Groots Religious System of China über den Sinn und die Bedeutung der Totenbeigaben, von denen in den letzten Jahren eine so große Anzahl ans Licht gefördert wurde. Es handelt sich besonders um die Frage, ob dem Verstorbenen die Gegenstände bei der späteren Auferstehung oder während seines geistigen Weiterlebens im Grabe dienlich sein sollten. De Groot zählt eine große Reihe von Töpfereien auf, die zur Zeit der Chou- und Handynastie dem Toten beigegeben wurden, aber nirgends ist erwähnt, daß dies glasierte Töpfereien waren. Nach de Groot muß man annehmen, daß die Totenbeigaben der Sungzeit bereits in der Mehrzahl aus Holz bestanden, woraus Hobson mit Recht schließt, daß Gräber, in denen sich Töpfereien finden, im allgemeinen den früheren Perioden angehören müssen. Es geht jedoch aus de Groots Ausführungen ferner hervor, was Hobson nicht genügend betont, daß den Toten der Sung- und sogar der Mingperiode doch noch vereinzelte irdene Gegenstände mitgegeben wurden, während man sich in dieser späteren Zeit in zunehmendem Maße damit begnügte, kleine Papierstückchen zu verbrennen, auf die die Gebrauchsgegenstände der Verstorbenen mit dem Pinsel gemalt waren.

T'angdynastie — 618—906 n. Chr. (3. Kapitel).

Unsere Kenntnis der T'angtöpfereien ist ganz neu und trotz der großen Fortschritte der letzten Jahre noch recht unvollständig. Hobson begnügt sich mit einer Aufzählung und Beschreibung der nach Europa gebrachten Gegenstände, die dieser Zeit zugeschrieben werden, ohne den Versuch einer Gruppeneinteilung zu machen. Infolgedessen wirkt dieses Kapitel etwas unklar und unzusammenhängend. Viele Einzelheiten erscheinen jedoch von besonderem Interesse. So z. B. daß Sir Aurel Stein Fragmente von Seidenbildern aus der Wüste Taklamakan mitgebracht hat mit Abbildungen, die mit den irdenen Pferden der T'angzeit in Haltung und Zäumung übereinstimmen (I, 25). Auch Gefäße mit den bekannten gefleckten Glasuren dieser Periode finden sich auf den erwähnten Bildern.

Hobson gibt eine gute Beschreibung der charakteristischen Merkmale dieser Töpfereien: es sind vor allem weit feinere Formen als die der früheren Periode zugeschriebenen Erzeugnisse mit gelben, grünen, braunen und auch blauen durchsichtigen Glasuren, die häufig im bunten Mosaik als unregelmäßige Farbflecke nebeneinander gesetzt sind. Auch farblose Glasuren über

einer weißen Engobe kommen vor. Manche der Figuren sind auf einer gelblichen Glasur rot und schwarz oder auch, was Hobson auf S. 24 zu erwähnen vergißt, grün bemalt. Dagegen war die Dekorationsart der im Muffelfeuer einer Grundglasur aufgebrannten Schmelzfarben damals sicher noch unbekannt. Diese beginnt erst in der Sungzeit, was Hobson, wie wir später sehen werden, noch für zweifelhaft hält. Er neigt mehr dazu, ihre Entstehung erst der Mingzeit zuzuschreiben. — Die t e e farbene Glasur jener Zeit, die besonders interessant erscheint, wird nicht erwähnt. Hobson spricht allerdings auf S. 31 von einer „Tee s t a u b glasur" als Vorläufer einer ähnlichen Glasur aus der Regierungszeit des Kien-Lung, nicht aber von jener ganz durchsichtigen, wahrscheinlich dem Ende der T'angzeit entstammenden, später mehr opaken T e e - glasur, die der Farbe des Pulvertees entspricht und als Bindeglied zwischen der grünen und gelben Glasur der sogenannten Hantöpfereien angesehen werden kann.

Für die T'angglasuren ist es charakteristisch, daß sie in einer unregelmäßigen Linie oberhalb der Basis des Gefäßes enden. Die Figuren sind alle in Formen gepreßt, während die Gefäße meist immer auf der Scheibe gedreht sind, wovon sie deutliche Spuren tragen. Letztere sind manchmal mit gesondert ausgepreßten und aufgeklebten Ornamenten verziert. Daneben kommen auch einfache, aber wuchtige, freihändig eingeschnittene sowie eingepreßte Ornamente vor. Eine glückliche Verbindung der erwähnten Farbenflecke mit einem freihändig eingeschnittenen Ornament bildet die schöne Schale der Sammlung Eumorfopoulos auf Tafel 10, Fig. 1.

Auch die frühen sogenannten Temmokus mit rotbraunen, schwarzgefleckten Glasuren, in die manchmal an einer Stelle die Umrisse eines Blattes oder einer Blüte eingebrannt sind, werden erwähnt (I, 31). Es sind dies die Vorläufer der später in Japan so beliebten Teeschalen mit Hasenfellglasur, deren wahrscheinliche Fabrikationsstätte wohl mit Recht in der Provinz Honan zu suchen ist.

Eine weitere Eigentümlichkeit dieser Zeit ist das Marmorieren der Glasur sowohl wie der Grundmasse. Auch beginnt man bereits mit sehr wirkungsvollen Überlaufglasuren sowie mit der in einer viel späteren Zeit so beliebten Nachbildung geäderten Holzes. Diese letztere Abart, bei der die Maserung durch schwarze Striche unter einer gelblich-braunen Glasur täuschend ähnlich nachgeahmt wird, ist vom Verfasser n i c h t erwähnt.

Ob die rot und mattgrün glasierten Stücke, die von Sir C. Hercules Read im Man im Jahre 1901 beschrieben wurden (I, 31), der T'angzeit angehören, erscheint recht zweifelhaft. Desgleichen muß dahingestellt bleiben, ob Figur 3 auf Tafel 12 chinesisch ist. Viele in dieser Weise dekorierte Gefäße wurden in Korea gefunden und zweifellos dort hergestellt. Die bunten, meist gekrackten Glasuren der T'angperiode sind Bleiglasuren, während die braunen, teestaubfarbenen, schwarzen und weißen Glasuren im Scharffeuer entstanden sind (I, 33).

Sehr wichtig erscheint mir der wiederholte Hinweis auf die unverkennbare Ähnlichkeit vieler Gefäße dieser Zeit mit westlichen Erzeugnissen. Persischen und griechischen Anregungen verdankt diese Periode zweifellos ihren Formenreichtum. Die Karawanenstraße durch Turkistan war der Weg, auf dem die Vorbilder nach China gelangten. Gräco-buddhistische Einflüsse finden sich in der Skulptur und griechische Anklänge in den Metallspiegeln dieser Zeit, während die Gefäße bezüglich des Ornaments deutlich wieder auf griechische und römische Einflüsse hinweisen. Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang eine Flasche aus der Sammlung von Eumorfopoulos (Tafel 13, Fig. 2), die in hellenistischem Stil mit einer Tänzerin und einem die Flöte spielenden Knaben verziert ist.

Besonders eingehend bespricht Hobson die kürzlich vom Britischen Museum erworbene Statue eines Lohan, die er als Titelbild seines Werkes gewählt hat (I, 35). Diese Statue, die 1,25 m mißt, ist ohne Frage ein Kunstwerk allerersten Ranges: sie ist gleich vollendet im Ausdruck des Gesichts, in der Haltung des Körpers sowie in der Harmonie der Farben. Auch in technischer Beziehung ist sie ein Meisterwerk. Sie steht vom künstlerischen Standpunkt betrachtet zweifellos unendlich hoch über einer Reihe ähnlicher Figuren, die in den letzten Jahren von Händlern nach Europa gebracht wurden, und für die Preise verlangt werden, die ihrem künstlerischen Wert meiner Ansicht nach kaum entsprechen. Ob diese Statue aber tatsächlich der T'angdynastie angehört, muß, wie ich glaube, noch zweifelhaft bleiben. Der Ausdruck dieses Lohan hat für mich etwas einem Chinesen Fremdes. Seine Züge erscheinen mir fast mongolisch,

und auch die vollendete Technik deutet vielleicht auf eine spätere Periode hin. Gefäße mit Kombinationen ähnlich gefärbter Glasuren sind wahrscheinlich bis in die Mingzeit hinein gemacht worden.

Es ist nach Hobsons Ansicht bei unserer heutigen Kenntnis unmöglich, die Produkte der T'angzeit bestimmten Fabrikationsstätten zuzuweisen. Wir wissen nur, daß Yüeh Chou und Hsing Chou sich eines besonders hohen Rufes für Teeschalen erfreuten (I, 37). In Yüeh Chou, dem heutigen Shao-hsing Fu in der Provinz Chêkiang wurde auch die berühmte, viel umstrittene pi sê, die geheime Farbe, hergestellt (I, 38). Es ist zweifelhaft, ob es sich hier um eine verbotene, vielleicht nur für fürstlichen Gebrauch reservierte Farbe oder nur um eine geheim gehaltene Darstellungsart handelt. Hsü Ching, der den chinesischen Gesandten im Jahre 1125 nach Korea begleitete, sagt, daß die damaligen koreanischen Erzeugnisse den alten pi sê gefärbten Gefäßen und der neuen Ju-Chou-Ware ähnlich wären. Dies ist außerordentlich wichtig, weil wir die koreanischen Erzeugnisse des 12. Jahrhunderts genau zu kennen glauben. Es ist ein großes Verdienst Hobsons auf diese Stelle aus einem chinesischen Werk der Sungzeit hingewiesen zu haben, weil ein Vergleich der koreanischen Erzeugnisse mit früheren und gleichzeitigen chinesischen Töpfereien wichtige Rückschlüsse gestattet und es ermöglicht, sich eine bestimmte Vorstellung in betreff der Art und Färbung der letzteren zu bilden, während bisher diese frühen Produkte auf Grund der zweideutigen chinesischen Schilderungen nur ganz verschwommene Begriffe für uns sein konnten. Übrigens waren die koreanischen Erzeugnisse dieser Zeit durchaus nicht immer bläulich, wie Hobson schreibt (I, 39), sondern vielfach auch grünlich gefärbt ohne den geringsten Stich ins Blaue.

Außer den beiden erwähnten Arten gab es nach chinesischen Quellen noch eine Anzahl anderer Fabrikationsstätten in der T'angzeit, über deren Produkte wir bis jetzt jedoch fast gar nichts wissen.

Während der fünf kurzen Dynastien, die jetzt folgten (907—960 n. Chr.), hören wir, wie Hobson berichtet (I, 40), von zwei Gattungen: die erwähnten pi sê gefärbten Töpfereien von Yüeh Chou wurden weiter angefertigt, und ferner beginnt die Darstellung des Ch'ai yao, der berühmtesten aller Töpferein, deren glänzende Eigenschaften von alten und neuen chinesischen Schriftstellern in überschwenglichen Ausdrücken geschildert werden. Diese Gattung soll in Chêng Chou in Honan gemacht sein: sie war blau wie der Himmel nach dem Regen, glänzend wie ein Spiegel, dünn wie Papier und von hohem musikalischem Klange. Andere Beschreibungen stimmen hiermit nicht ganz überein. Es scheint jedoch festzustehen, daß diese berühmten Erzeugnisse nur kurze Zeit gemacht wurden und daß sie bereits sehr bald darauf nicht mehr zu haben waren. Die Farbe „blau wie der Himmel nach dem Regen" ist, wie ich bereits in meinen Bemerkungen zu dem Zimmermannschen Werke erwähnte (S. 7), auf den chinesischen Himmel bezogen wahrscheinlich ein grünliches Blau und nicht ein reines und tiefes Dunkelblau, wie man auf Grund eines Vergleiches mit der Färbung des europäischen Himmels nach dem Regen annehmen könnte.

Sungdynastie — 960—1279 n. Chr. (Allgemeines. Kapitel 4.)

Wir verdanken Hobson die grundlegenden Kenntnisse über die Töpfereien der Sung- und Yüandynastie. Bereits im Jahre 1909 und 1910 hat er im Burlington Magazine eine Artikelserie über diesen damals ganz neuen Gegenstand veröffentlicht. Seit jener Zeit ist eine so große Zahl weiterer Funde gemacht worden, daß man eine etwas systematischere Gruppierung des Materials von ihm erwartet hätte. Man ist ein wenig enttäuscht, wenn man beim Vergleich mit seinen früheren Arbeiten verhältnismäßig wenig Neues findet. Hätte Hobson Gelegenheit gehabt, gerade dies Gebiet in China selbst zu studieren, würde er zweifellos manche Ansicht geändert und seine Kenntnisse in vieler Hinsicht erweitert haben. Hobsons früherer Stil imponierte durch eine große Frische, wodurch man manche gewagte und unbewiesene, aber als bestimmt hingestellte Behauptung entschuldigte. Jetzt ist er viel vorsichtiger geworden. Er vermeidet im allgemeinen, sich bestimmt zu äußern. Dies geht so weit, daß man hin und wieder den Eindruck hat, als ob er aus gewissen Rücksichten vor anderen eine klare und offene Aussprache seiner Ansichten vermeidet. Fast komisch mutet ab und zu die an Naivität grenzende Leichtigkeit an, mit der er sich über schwierige Fragen hinwegsetzt, und wie er ein oder das andere Mal

das Vorkommen einer von den chinesischen Schriftstellern erwähnten Art einfach ableugnet, weil er sie noch nicht gesehen hat.

Über die Bedeutung des Wortes c h'i n g hat Hobson in seinen früheren Veröffentlichungen viel geschrieben, da dasselbe zu Mißverständnissen Anlaß gegeben hat. Es scheint mir eigentlich ein Streit um des Kaisers Bart, da dies Wort in diesem Zusammenhang sehr geeignet erscheint, um das Unbestimmte und Wechselvolle in der Färbung der Glasuren zum Ausdruck zu bringen, wie sie beispielsweise durch einen geringen Zusatz von Kobalt oder durch den mehr oder weniger starken Eisengehalt der Grundmasse hervorgerufen werden. Das Wort bezeichnet ein Farbenspiel, das von grün über grünblau und blaugrün nach blau läuft. Es erscheint mir daher von geringem Nutzen, darüber zu streiten, ob eine Töpferart, deren Farbe mit ch'ing bezeichnet wird, grün oder blau war. Sie war eben beides: bald grün, bald blau, bald grünlich, bald bläulich. Wenn die Chinesen ein bestimmter ausgesprochenes Blau oder Grün bezeichnen wollten, so gaben sie dem ch'ing meist einen Zusatz, wie: erbsengrün, krebsschalengrün, himmelblau, saphirblau usw. In den europäischen Sprachen fehlt dieser eine so große Zahl von Farbennuancen zusammenfassende Ausdruck, so daß es nicht möglich ist, denselben durch ein einziges Wort zu übersetzen.

Es ist schwer verständlich, weshalb Hobson daran zweifelt, daß zur Sungzeit bereits bunte Schmelzfarben der Grundglasur aufgebrannt wurden (I, 46), da eine Reihe derartiger Stücke bekannt ist, deren Grundmasse und Grundglasur fraglos der Sungzeit angehören. Die aufgebrannten Schmelzfarben erscheinen hier gelegentlich, ähnlich wie die sogenannten Hanglasuren, infolge ihrer Zersetzung im lehmhaltigen Erdboden goldschimmernd. (Siehe außerdem meine Mitteilungen in meinen Bemerkungen zu dem Zimmermannschen Werk S. 11.)

Hobson weist dann auf den Unterschied zwischen T'ang- und Sungglasuren hin (I, 47). Jene sind meist weiche, leicht schmelzbare Bleiglasuren, während diese harte und dickgeflossene Scharffeuerglasuren darstellen. Letztere waren, wie Hobson aus einer Abhandlung W. Burtons[1] mitteilt, in China weit früher bekannt als in Europa. Daher war es den Chinesen möglich, die Seladonglasuren durch Eisenoxyd und die kupferroten Glasuren durch Kupferoxyd zu färben. Beides kann nur im Scharffeuer geschehen. Hobson gibt mehrfach interessante Aufschlüsse über die technische Zusammensetzung der Glasuren und über deren Farbenwirkungen, die er teils dem obigen Werke Burtons entnommen hat und teils mündlichen Mitteilungen des letzteren verdankt.

Der Verfasser erwähnt (I, 50), daß die chinesischen Schriftsteller immer die Dünnheit der Töpfereien der Sungzeit hervorheben, während die uns überkommenen Stücke meist eine dicke Wandung haben. Wahrscheinlich sind, wie Hobson richtig bemerkt, die dünnen Töpfereien im Laufe der Zeit zerbrochen, während die dickwandigen uns erhalten blieben. Das „dünn wie Papier" der Chinesen ist wohl sicher eine poetische Übertreibung.

Auch in den der Sungkeramik gewidmeten Kapiteln hat Hobson wiederholt auf die gleichzeitig hergestellten koreanischen Töpfereien hingewiesen, die ihnen sehr ähnlich gewesen sein sollen, und die wir genau kennen. Um uns daher ein Bild von den frühen Sungtöpfereien zu machen, können wir nichts Besseres tun, als von den ihnen nachgebildeten gleichzeitigen koreanischen Erzeugnissen auszugehen, zu deren eingehendem Studium das von Hobson n i c h t erwähnte Museum zu Seoul eine ausgezeichnete Gelegenheit bietet.

Ju, Kuan und Ko yao (Kapitel 5).

Besonders wird die Ähnlichkeit mit den koreanischen Töpfereien bezüglich des in Ju Chou in Honan hergestellten J u y a o hervorgehoben. Ohne diese Vergleichsmöglichkeit könnte man sich keine Vorstellung von dem Ju yao machen, jenem hochgeschätzten Erzeugnis, das sich seinerseits wieder an das Ch'ai yao angelehnt haben soll. Es war, wie Hobson richtig meint, wahrscheinlich eine feine Seladonart: eine sich im Feuer bräunende Grundmasse mit grünlicher und bläulicher, aber auch mit weißer, ganz leicht grün schimmernder, teils gekrackter, teils ungekrackter Glasur. Ob die beiden abgebildeten Stücke (Fig. 1 und 2 auf Tafel 16) tatsächlich etwas mit Ju yao zu tun haben, muß dahingestellt bleiben.

[1] Porcelain, A Sketch of its Nature, Art and Manufacture — S. 56.

Kuan yao (I, 59) ist uns ebenso unbekannt wie Ju yao. Es wurde ursprünglich in K'ai-fêng Fu in Honan hergestellt. Nach der Flucht der Sungkaiser nach Hang Chou wurde die Fabrikation dorthin verlegt. Gleichzeitig soll es auch an einer anderen Stelle in der Nähe von Hang Chou, nämlich unterhalb des „Phönixhügels" angefertigt sein. Von der letzteren Art wissen wir gar nichts, während die K'ai-fêng-Fu- und die Hang-Chou-Erzeugnisse einander sehr ähnlich gewesen sein sollen. Die Grundmasse hat wiederum die Eigenschaft, sich im Feuer zu bräunen; die Farbe der durchsichtigen Glasur wird als „ch'ing" mit einem Anflug ins Rötliche bezeichnet. In K'ai-fêng Fu wurden außerdem hellblaue und dunkelgrüne Stücke hergestellt.

Nach dem Ko ku yao lun, einem Werk aus dem 14. Jahrhundert, sollen in Hang Chou, der Fabrikationsstätte des späteren Kuan yao, auch Gegenstände mit schwarzer Grundmasse hergestellt sein (wu ni yao), während nach der gleichen Quelle die Mehrzahl der Stücke „einen braunen Mund und Fuß" sowie „Krebsscherenkracks" hatte. In Lung-ch'üan sollten Nachahmungen ohne Kracks gemacht sein. Nach Hobsons Übersetzung auf S. 61 der betreffenden Stelle des Ko ku yao lun scheint sich dies auf sämtliche in Hang Chou angefertigten Erzeugnisse zu beziehen, während er in seiner Übersetzung der gleichen Stelle auf S. 134 derjenigen Bushells aus dem T'ao shuo[1] folgt, wonach nur die Gegenstände mit schwarzer Grundmasse in Lung-ch'üan nachgebildet sein sollen. Mir scheint die erstere Auffassung die richtige, die deshalb von Interesse ist, weil dadurch die sogenannten Seladons mit dem Kuan yao in enge Verbindung gebracht werden. Ich möchte diese Angabe so verstehen, daß den Lung-ch'üan-Töpfern das Kuan yao als Vorbild gedient hat, und daß in diesem Sinne das Lung-ch'üan yao eine Nachbildung des Kuan yao ist, das demselben sehr ähnlich, aber im Gegensatz zu ihm ungekrackt war. — Ob es auch ein Kuan yao mit grauweißer Grundmasse gegeben hat, muß trotz der diesbezüglichen Angabe im Liu ch'ing jih cha, einem Werk aus dem 16. Jahrhundert, zweifelhaft bleiben. Ebenso fraglich ist es, ob die schönen, auf Tafel 17 abgebildeten Stücke tatsächlich Kuan yao sind. Auch scheinen mir die Unterscheidungsmerkmale Hobsons (I, 62), nach denen bei Kuan yao eine glatte Glasur das ganze Gefäß bedecken soll, im Gegensatz zum Chün yao, wo dieselbe in einer unregelmäßigen Linie oberhalb des Bodens oder in dicken Tropfen endet, cum grano salis genommen werden zu müssen, da es nach meiner Erfahrung auch Chün-yao-Stücke der Sungzeit gibt, die bis zum unteren Boden in gleichmäßiger Weise mit einer sehr glatten Glasur überzogen sind.

Das Ko-yao (I, 67) soll große Ähnlichkeit mit dem Kuan yao gehabt haben. Es werden grünliche, grünweiße und aschfarbene Glasuren mit „Fischrogenkracks" erwähnt. Ko- und Kuan-Erzeugnisse hatten bisweilen in der Glasur jene bekannten roten, häufig recht phantastisch geformten Flecke. In einer Liste der unter Kaiser Yung-Chêng (1723—35) gemachten Nachbildungen wird gesagt, Ko yao habe eine eisenfarbene Grundmasse, und es gäbe hirsefarbene, d. h. gelbliche sowie grünliche Glasuren.

Später wird der Name Ko yao verallgemeinert und dient zur Bezeichnung sämtlicher gekrackter Erzeugnisse.

Die auf Tafel 19 und 20 abgebildeten Stücke geben jedenfalls schöne Exemplare einer Ko-yao-Art wieder: sie haben aber weitmaschige Kracks und nicht die als charakteristisch angegebene Fischrogenkrackelierung. In diesem Zusammenhang ist Hobsons Angabe aus dem Ch'ing pi ts'ang, einem 1595 erschienenen Werke, von Interesse, nach der Kuan- und Ko-Erzeugnisse eine „Eiskrackelierung" mit roten Linien von „Aalblutfarbe" und schwarz gefärbten „Pflaumenblütenkracks" gehabt hätten. Die Farben müssen natürlich, wie dies häufig bei späteren Stücken der Fall war, auch schon damals in die Kracks eingerieben worden sein. Ich habe nun in der Tat einige als Ko yao anzusprechende Gefäße mit einer braunroten und schwarzen Doppelkrackelierung gesehen, von denen die letztere mit einiger Phantasie als Pflaumenblütenkracks bezeichnet werden könnte.

Zusammenfassend läßt sich meiner Ansicht nach heute über Ch'ai, Ju, Kuan und Ko yao sagen, daß sie in vieler Hinsicht untereinander sehr ähnlich gewesen sein müssen. Kuan und Ko yao waren immer, Ju yao bisweilen gekrackt. Gleichzeitig mit ihnen wurde in Lung-

[1] Description of Chinese Pottery & Porcelain, being a translation of the T'ao shuo by Stephen W. Bushell — S. 43.

ch'üan ein ihnen nachgebildetes ungekracktes Erzeugnis dargestellt, das naturgemäß ebenfalls ähnlich geartet, jedoch nicht ganz so schön und daher weniger geschätzt war.

Außer diesen berühmten Fabrikationsstätten hat es gewiß keine kleine Zahl anderer Orte gegeben, wo in der Form sowie in der Farbe und Art der Glasur sehr ähnliche Erzeugnisse hervorgebracht wurden, wie sie der Mode der damaligen Zeit entsprachen.

Lung-ch'üan yao (Kapitel 6).

Über das im Distrikt von Lung-ch'üan in der Provinz Chekiang dargestellte Lung-ch'üan yao ist unendlich viel geschrieben worden, so daß es Hobson kaum möglich war, viel Neues zu bringen. — Es gab in Hinsicht der Feinheit der Grundmasse sowie der Glätte und Färbung der Glasur verschiedene Qualitäten dieser Art, von denen die feinsten Arbeiten nach chinesischen Quellen dem jüngeren Bruder Chang zuzuschreiben sind und daher Chang yao genannt werden können (I, 77). Diese letzteren Erzeugnisse waren ungekrackt und ähnelten, wie erwähnt, den bereits beschriebenen Arten der Sungtöpfereien. Die übrigen in verschiedenen Orten des gleichen Distrikts hergestellten Stücke waren von festerer Struktur und gröber. Dieselben sind vielfach gekrackt und lehnen sich in dieser Beziehung an das Koyao an, als dessen Erfinder der ältere Bruder Chang bezeichnet wird.

Hobson vermutet, meiner Ansicht nach mit Recht, daß die grüne Farbe der ältesten Seladons auf eine zufällige Färbung einer farblosen Glasur durch den Eisengehalt der Grundmasse zurückzuführen war (I, 80). Später hat man der Glasur absichtlich Eisenoxyd und gelegentlich auch ein wenig Kobalt zugesetzt.

Ebenso richtig ist, glaube ich, Hobsons Ansicht, daß das beste und einzig sichere Unterscheidungsmerkmal zwischen Lung-ch'üan yao der Sung- und der Ming dynastie das Ornament ist, welches bei ersterem kühn und großzügig erscheint, während es bei letzterem kleinlicher und konventioneller wird.

Unsere Kenntnisse über das dem Lung-ch'üan yao sehr ähnliche Tung yao (I, 82), das in der Nähe von Kai-fêng Fu in der Provinz Honan hergestellt sein soll, sind noch sehr unvollkommen. Nach dem Ko ku yao lun soll es ebenfalls dem Kuan yao geähnelt haben, aber gröber gewesen sein. Wir kennen eine große Reihe von Spielarten des typischen Lung ch'üan yao, aber wir wissen noch nicht, welche von ihnen als Tung yao anzusprechen ist. Das letztere soll im 18. und 19. Jahrhundert in Ching-tê Chên nachgeahmt worden sein, wo überhaupt seit sehr früher Zeit Nachbildungen aller Seladonarten gemacht wurden, die meist leicht an der völlig anderen Grundmasse zu erkennen sind. Seladonähnliche Glasuren wurden auch in großer Menge in der Provinz Kuangtung hergestellt (I, 84), deren Grundmasse von der des Lung-ch'üan yao ebenfalls erheblich abweicht.

Die koreanischen, grünlich und bläulich glasierten Töpfereien jener Zeit können kaum mit dem chinesischen Lung-ch'üan yao verwechselt werden, wenn sie sich auch stark an die ganze Gruppe der bisher erwähnten Sungtöpfereien anlehnen. Von besonderem Interesse sind die von Hobson auf Seite 85 erwähnten und auf Tafel 18, Fig. 1 abgebildeten, nach unten spitz zulaufenden Schalen, über deren Herkunft noch Zweifel walten. Dieselben entstammen offenbar verschiedenen Fabrikationsstätten. Meiner Ansicht nach ist Hobsons Auffassung richtig, daß sie ursprünglich chinesischen Ursprungs sind, wie ich bereits in meinen Bemerkungen zu Zimmermanns Chinesischem Porzellan — Seite 20 — dargelegt habe, während sie in Korea in großer Menge nachgeahmt wurden. Hobson schweigt sich über den Ort der Herstellung der chinesischen Vorbilder aus. Sollten sie vielleicht aus Honan stammen und mit dem Tung yao in Verbindung zu bringen sein? Andererseits sagte man mir in China, daß in Ts'ing Chou in der Provinz Kansu nach unten spitz verlaufende Gefäße mit grauen, grünen und braunen Glasuren schon in sehr früher Zeit angefertigt wären.

Die auf Seite 85 erwähnte Teeschale im Berliner Gewerbemuseum gehört sicher hierher — nur war sie ursprünglich wahrscheinlich keine Teeschale, sondern ein gestielter Becher, von dem der Stiel abgebrochen ist. Sie hat daher außer der abgeschliffenen Bruchstelle keine glasurfreie Stelle, so daß man nicht sehen kann, welche Färbung die Grundmasse im Brande angenommen hat, was mir zur Entscheidung der Frage, ob chinesischen oder koreanischen Ursprungs, von Wichtigkeit zu sein scheint.

Über die in Swankalok in Siam hergestellten seladonartigen Töpfereien sowie über die teilweise äußerst geschickten japanischen Nachbildungen habe ich in meinen mehrfach erwähnten „Bemerkungen" in ähnlichem Sinne wie Hobson berichtet.

Am Schlusse dieses Abschnittes (I, 86) findet sich eine Übersicht über die Verbreitung der Seladons im Mittelalter und über die bekannten Wege, auf denen sie nach Europa gelangt sind.

Ting yao (Kapitel 7).

In Ting Chou in der Provinz Chih-li soll seit der Mitte des 7. Jahrhunderts eine weiße Töpferware hergestellt sein. Diese Fabrikationsstätte erfreute sich der besonderen Gunst der Sungkaiser, denen die Ting-Chou-Töpfer auf ihrer Flucht nach dem Süden folgten, um sich in der Nähe von Ching-tê Chên niederzulassen und dort ihre Tätigkeit fortzusetzen. Das hier hergestellte südliche Ting soll dem früheren nördlichen Ting sehr ähnlich gewesen sein (I, 89). Hobsons Angaben über Farbe und Struktur der Grundmasse sowie über die Unterscheidung zwischen dem weißen fên oder pai Ting und dem gelben, meist gekrackten t'u Ting sind bekannt. In China glaubt man, daß das nördliche fên Ting eine leicht gelbliche Grundmasse gehabt habe, während diejenige des südlichen Ting reinweiß gewesen sei und dem heutigen Porzellan bereits fast genau entsprochen habe. Die Glasur des ersteren sei rahmartig, die des letzteren aber ganz durchsichtig mit einem schwachen Stich ins Grünliche gewesen. Es gab ganz undekorierte Stücke, ferner solche mit eingepreßtem Ornament sowie zwei andere Dekorationsarten, die von den Chinesen mit hua hua und mit hsiu hua bezeichnet wurden. Hua hua bedeutet ein Blumenornament, das wohl eingeritzt oder eingeschnitten war. Über den Ausdruck hsiu hua ist Hobson sich nicht klar. Daß es sich auf eine Bemalung der Gefäße und auf eine Verwechslung mit dem Tz'u Chou yao durch spätere chinesische Schriftsteller bezieht, ist nicht ausgeschlossen. Andererseits scheint es neben dem ein gepreßten Ornament, bei dem die Blumenranken im Hochrelief erscheinen, eine andere Technik gegeben zu haben, mittels der nur dünne Umrisse der Verzierungen aus gepreßt wurden, so daß die auf diese Weise umrandeten Blüten und Blütter einen etwas vertieften Eindruck machen. Eine Schale von der Form einer halben Kokusnuß im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe weist diese vom Verfasser nicht erwähnte Technik auf.

Interessant sind die von Hobson erwähnten, dem T'ao shuo und dem Ko ku yao lun entnommenen gelegentlichen Glasurdefekte des Ting yao, die sogar eine Zeitlang die Ungnade der Sungkaiser und seine vorübergehende Verbannung vom Hofe zur Folge hatten.

Es ist mir nicht verständlich, weshalb Hobson nicht an das Vorkommen eines roten Ting yao glaubt (I, 92). Ich vermute, daß das hung Ting aus den Aufzeichnungen von Chiang Ch'i sich auf die gleiche Farbe bezieht wie das tzŭ ting des Ko ku yao lun, und daß es sich nicht um ein eigentliches Purpur, sondern um ein Rotbraun handelt: Chinesische Weintrauben, mit denen Hsiang in dem uns überlieferten Album die Farbe vergleicht, sind ebenso wie die noch nicht ganz reife Frucht der Eierpflanze vielfach rötlich. An anderer Stelle wird diese Farbe mit dem braunroten Jade verglichen. Es gibt eine Reihe in Korea gefundener Schälchen aus dieser Zeit, die vielleicht chinesischen Ursprungs sind und deren Glasur bräunlichrot oder rötlichbraun gefärbt ist, so daß man an eine Nachbildung des roten Ting denken könnte.

Schwarzes Ting soll noch viel seltener gewesen sein als das rötliche Ting. Es scheint mir aber kein glücklicher Griff Hobsons zu sein, die ziemlich gewöhnlichen und groben Erzeugnisse auf Tafel 30 heranzuziehen, um eine Vorstellung von dem geschätzten und nur in sehr geringer Menge hergestellten schwarzen Ting zu geben.

Der Verfasser erwähnt auf Seite 94 u. f. die verschiedenen Nachbildungen des Ting yao, die von der Sungzeit beginnend bis in die Gegenwart hinein gemacht worden sind. Besonders produktiv ist Ching-tê Chên in dieser Hinsicht gewesen. Neben den Nachbildungen älteren und neueren Datums gibt es eine große Zahl von Stücken, die, wie ich in meinen Bemerkungen zu Zimmermanns Chinesischem Porzellan — S. 8—10 — auseinandergesetzt habe, von europäischen und amerikanischen Museen und Sammlern vielfach für teures Geld erworben wurden, die aber nichts weiter sind als sehr geschickt gemachte ganz moderne Fälschungen.

Von den Nachbildungen des Ting yao aus der Sungzeit konnte ich während meines Aufenthaltes in China die von Hobson erwähnten Erzeugnisse aus P'ing-yang Fu in Schansi

(I, 97) sowie diejenigen aus Yao Chou in Schensi (I, 98) — nicht Schansi, wie Hobson irrtümlich schreibt — durch bestimmte Eigentümlichkeiten der Grundmasse und Glasur von der großen Menge ähnlicher Stücke absondern und typische Beispiele für beide Arten meiner Sammlung einverleiben. Ich konnte ferner ein oder zwei andere Stücke erwerben, die auf Grund gleicher Erwägungen mit einiger Wahrscheinlichkeit einer oder zwei weiteren der von Hobson erwähnten Fabrikationsstätten, in denen dem Ting yao ähnliche Erzeugnisse hergestellt wurden, zuzuschreiben sind. In diesem Zusammenhang möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß es mir eine dankbare Aufgabe der Zukunft zu sein scheint, weit mehr als bisher auf Art und Struktur der Grundmasse und Glasur zu achten. In dieser Weise wird es gelingen, Gruppen zu bilden, die man allmählich nach Feststellung der Fundstätten einer größeren Anzahl zusammengehörender Stücke bestimmten Fabrikationsstätten wird zuweisen können.

Unter den im übrigen guten Abbildungen des Ting yao finden sich zwei Vasen auf Tafel 27 und 28, über die Hobson im Text auffallenderweise überhaupt nichts erwähnt. Die Vase auf Tafel 27, die nach Hobson vielleicht in der alten Provinz Kiang-nan gemacht sein und der Sungzeit entstammen soll, scheint mir ebenso wie das andere erwähnte Stück, soweit sich dies aus der Abbildung ersehen läßt, weit jüngeren Datums zu sein. Es wäre wünschenswert gewesen, wenn Hobson sich über diese zum mindesten zweifelhaften Stücke im Text eingehend geäußert hätte.

Tz'u Chou yao (Kapitel 8).

Die Töpferwerkstätten von T z'u C h o u , das früher zur Provinz Honan, jetzt aber zu Chihli gehört, sind vielleicht schon seit der T'angzeit in Tätigkeit gewesen (I, 101). Später wurden dort nach dem Ko ku yao lun glatte Stücke sowie solche mit eingeschnittenem und gemaltem Ornament hergestellt, deren Glasur jedoch im Gegensatz zum Ting yao keine „Tränen" aufzuweisen hatte. Die bekanntesten Gruppen bilden die auf weißlicher Glasur in schwarzbraun bemalten Gefäße, die in Tz'u Chou in ähnlicher Weise bis auf den heutigen Tag gemacht werden, während es noch nicht mit Sicherheit gelungen ist, die glatten und mit eingeschnittenem Ornament verzierten Arten von dem Ting yao abzusondern. Ich habe auch in dieser Beziehung verschiedene Versuche gemacht, deren Veröffentlichung ich mir für später vorbehalte. Ob die auf rahmfarbener Glasur in R o t braun bemalten Erzeugnisse auch in Tz'û Chou hergestellt worden sind, erscheint mir noch zweifelhaft.

Hobson erwähnt die von Prof. Sarre in Samarra gefundenen braun gefleckten Scherben (I, 101 u. 148), die aus dem 9. Jahrhundert stammen sollen. Diese haben meiner Ansicht nach zwar eine ziemlich große Ähnlichkeit mit den uns bekannten Erzeugnissen aus Tz'u Chou, unterscheiden sich jedoch in mancher Hinsicht nicht unwesentlich von ihnen, so daß mir ihre Herkunft noch nicht festzustehen scheint.

Ich habe bereits in meinen „Bemerkungen" auf gewisse Unterscheidungsmerkmale der älteren und neueren Produkte dieser außerordentlich fruchtbaren Fabrikationsstätte hingewiesen. Hobson erwähnt mit Recht, daß die Malerei der älteren Stücke vielfach auf einer weißen Engobe, die bei diesen wohl fast immer vorhanden ist, und u n t e r der Glasur oder auch a u f der letzteren liegt, sowie daß die Glasur gelegentlich ganz fehlt und die Gefäße nur auf der Engobe bemalt sind (I, 103). Die älteren Arbeiten sind innen gewöhnlich braun glasiert, während die neueren Produkte im Innern meist keine Glasur haben, was von Hobson nicht erwähnt wird.

Die von Laufer beschriebenen dunkelbraun bemalten Stücke, die in einem Grabe aus der Sungzeit in der Nähe von Wei Hsien in Schantung gefunden wurden (I, 103, Anm.), sind sicher nicht in Tz'u Chou gemacht, sondern stammen, wie Laufer richtig annimmt, aus einer dem Fundorte benachbarten Fabrikationsstätte. Die Glasur der in Schantung hergestellten Gefäße ist, wie ich mich mehrfach überzeugen konnte, viel dünner und magerer als die des Tz'u Chou yao, und auch der Dekorationsstil weicht von letzterem ab: er erscheint naiver und bäuerischer als der Tz'u-Chou-Stil. In Schantung sind in den letzten Jahren eine Reihe in ähnlicher Weise dekorierter Stücke im Erdboden gefunden worden, von denen Hobson noch keine Kunde erlangt zu haben scheint.

Ich habe bereits in meiner Besprechung der T'angtöpfereien darauf hingewiesen, daß in trockenem Eisenrot und grüner, vielleicht auch g e l b e r Schmelzfarbe auf einer weißlichen

Grundglasur dekorierte Stücke sicher schon zur Sungzeit angefertigt worden sind. Ob dieselben sämtlich oder teilweise in Tz'u Chou hergestellt sind, muß vorderhand dahingestellt bleiben. Es ist meiner Ansicht nach wahrscheinlich nicht der Fall. Ebensowenig vermag ich dem Verfasser zu folgen, wenn er es als fast selbstverständlich ansieht, daß die Sgraffito oder Graffiato genannte Dekorationsart (I, 106) ausschließlich der Fabrikationsstätte von Tz'u Chou entstammt. Dies ist möglich, aber nicht erwiesen. Hier wird eine Reihe verschiedener Erzeugnisse zusammengeworfen, deren Zusammengehörigkeit durchaus noch nicht feststeht. Dagegen hat Hobson gewiß recht in der Annahme, daß die große Mehrzahl der im Tz'u-Chou-Stil bemalten Kopfkissen neueren und neuesten Datums ist (I, 104 und 105).

Chün yao (Kapitel 9).

Die in dem alten Chün Chou, dem jetzigen Yü Chou in der Nähe von K'ai-fêng Fu in Honan hergestellten Erzeugnisse, welche erst allmählich die Anerkennung chinesischer Sammler gefunden haben, gelten heute als die schönsten und begehrenswertesten keramischen Produkte der Sungzeit. Es ist auffallend, eine wie große Zahl hervorragender Stücke in den letzten Jahren von großen europäischen und amerikanischen Sammlern erworben werden konnte. Man fragt sich unwillkürlich, ob tatsächlich alle diese Gefäße der Sung- oder Yüanzeit angehören. Hobson gleitet über diese Frage mit großem Geschick hinweg. Er verweist nur in einer Fußnote (I, 110[2]) auf die Einleitung des Catalogue of a Loan Exhibition of Chinese, Corean and Japanese Potteries, held by the Japan Society of New York 1914 von Mrs. Williams, die er für „ausgezeichnet" erklärt. In dieser Einleitung werden in sehr milder Weise Zweifel ausgesprochen, ob alle als alt angesehenen Chün-yao-Stücke unserer Sammlungen tatsächlich unter der Sung- oder Yüandynastie hergestellt worden sind. Die Verfasserin glaubt dies nicht, fügt aber hinzu, daß sie sich scheue, die Frage eingehend zu erörtern, um denen nicht wehe zu tun, die diese für ungeheure Summen erworben hätten! Solch völlig unwissenschaftliches Mitgefühl mit der Geldbörse betrogener Besitzer ist bei einer Dame vielleicht verzeihlich. Wenn Hobson aber diese Arbeit einerseits „ausgezeichnet" nennt und andererseits die wichtige Frage nach der Echtheit der erwähnten Töpfereien nur ganz oberflächlich streift, so hat man unwillkürlich das Gefühl, daß auch er gewisse Rücksichten zu nehmen hätte, die ihm eine offene Aussprache über diese Frage nicht ratsam erscheinen lassen. Nach Mrs. Williams unterscheiden die Chinesen eine Gruppe mit porzellanartiger und eine zweite mit sandiger, d. h. grobkörniger gelber Grundmasse. Die porzellanartige Masse hat immer die Eigenschaft, sich an den glasurfreien Stellen im Feuer zu bräunen. Wir müssen daher meiner Ansicht nach annehmen, daß Stücke aus porzellanartiger Masse, die diese Eigenschaft nicht haben, keine Chün-yao-Stücke der Sung- oder Yüanzeit, sondern spätere, teilweise sogar sehr späte Nachbildungen sind. Solche Erzeugnisse, die aus diesen wie aus anderen Gründen Zweifel bezüglich ihrer Echtheit erwecken, finden sich wohl in den meisten größeren Sammlungen.

Das bunte, häufig wechselnde Farbenspiel der alten Chünglasuren wird von Hobson sehr anschaulich geschildert. Auch das seltene Oliven- sowie das Krebsschalengrün werden erwähnt (I, 117). Auffallend ist die Angabe, daß diese Glasuren stets gefleckt, niemals aber ganz gleichmäßig und einfarbig seien, trotzdem die chinesischen Berichte gerade die einfarbigen Stücke als die schönsten bezeichnen. Ich habe in China eine Reihe von Chüan-yao-Stücken mit sich im Brande bräunender Grundmasse und völlig gleichmäßiger, ungefleckter blauer Glasur gesehen und besitze selbst ein Gefäß, das ganz mit der seltenen krebsschalenfarbigen Glasur ohne jede andersfarbige Strichelung oder Tüpfelung überschmolzen ist.

Hobson erwähnt die „Hasenfell-Strichelungen", die „blauen Flammenzungen" sowie die „Erdwurmgänge" der Chün-Glasuren, die nach chinesischen Schriftstellern ebenso wie die „Tränen" des Ting yao als Zeichen der Echtheit angesehen werden (I, 113). Diese eigentümlichen Zeichnungen in der Glasur finden sich tatsächlich häufig bei den besten Chün-yao-Stücken. Eine weitere Eigentümlichkeit ist die Durchsetzung der Glasur mit feinen Löchern oder Poren, in die eine Nadelspitze gerade einzudringen vermag, und welche von den Chinesen als „Ameisengänge" bezeichnet werden.

Der Verfasser beschreibt hierauf die Formen der farbenprächtigen, großen Blumenvasen und deren Untersätze, wie er sie namentlich in der großen Ausstellung in New York im Jahre 1914

gesehen hat. Die fast allen diesen Stücken am unteren äußeren Boden eingebrannten chinesischen Zahlen, die von 1—10 vorkommen, beziehen sich nach Eumorfopoulos' Ansicht, der sich Hobson anzuschließen geneigt ist, auf die Größe der Gefäße (I, 114).

Die Chün-Glasuren verdanken ihr wechselvolles Farbenspiel hauptsächlich der durch Oxydation und Reduktion mannigfach veränderten Färbung des Kupferoxyds, zum Teil aber vielleicht auch einer einfachen Opaleszenz der dickgeflossenen Glasur, auf die W. Burton zuerst aufmerksam gemacht hat (I, 118).

Die von Hobson angegebene oliv- oder gelblich-braunfarbige Glasur des äußeren Bodens sowie der Ring von Brandflecken auf demselben, die er für Zeichen echter und alter Stücke hält, kommen meiner Erfahrung nach häufig auch bei den späteren Nachbildungen vor, die ja besonders zur Zeit des Yung Chêng in großer Menge und Mannigfaltigkeit gemacht worden sind, so daß manches mit dem Nimbus hohen Alters umgebene Stück unserer Sammlungen wohl zweifellos erst im 18. Jahrhundert entstanden ist.

Ähnliche Glasuren, die jedoch kaum mit dem Chün yao verwechselt werden können, sind, wie Hobson angibt, in Kuangtung und Yi-hsing sowie in Japan gemacht worden (I, 122 und 123).

Die zweite Gruppe der Chün-Glasuren mit sandiger, gelblicher Masse muß in ungeheurer Menge hergestellt sein, da uns noch heute sehr viele Stücke dieser Gattung erhalten sind. Es gibt, wie Hobson richtig bemerkt, eine Reihe von Übergangsformen, die weder aus ganz feiner porzellanartiger noch aus ausgesprochen sandiger und grobkörniger Grundmasse bestehen (I, 124).

Alle Erzeugnisse aus gröberer sandiger Masse werden von den Chinesen der Yüanzeit zugeschrieben, trotzdem irgendwelche Beweise hierfür aus alten chinesischen Quellen nicht vorliegen. Besonders in Betracht kommen die bekannten, meist konisch geformten Schalen, bei denen die Glasur in einer unregelmäßigen Linie oberhalb des Gefäßbodens endet. Hobson hat gewiß recht, wenn er vorderhand bezweifelt, ob alle diese Gefäße tatsächlich der Yüanzeit angehören, oder ob nicht ein Teil derselben eine gröbere Art der Arbeiten der Sungzeit darstellt (I, 130). Letztere Möglichkeit wird durch Scherbenfunde dieser Gattung unterstützt, die Sir Aurel Stein in der Gegend von Turfan an Orten gemacht hat, von denen mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen ist, daß sie keinesfalls länger als bis zur Sungzeit als Wohnstätten benutzt worden sind. Es ist gewiß richtig, bis auf weiteres mit Hobson allen diesen Erzeugnissen den allgemeinen Namen „Chün-yao-Art der Sung- oder Yüanzeit" zu geben.

Der Verfasser erwähnt noch eine Abart des Chün yao, die er „soft chün" nennt, und die in China unter dem Namen „ma chün" bekannt ist (I, 124). Die Vase Fig. 2 auf Tafel 39 sowie das Wassergefäß Fig. 2 auf Tafel 38 sind gute Beispiele dieser Art. Es handelt sich um eine gelbliche, dem sha t'ai ähnliche Grundmasse und um eine dicke, das ganze Gefäß überziehende Glasur von bläulicher Färbung. Diese ist häufig nur durch winzige rote Fleckchen und Streifchen unterbrochen, die sich gelegentlich jedoch zu größeren roten Flächen verdichten. Im allgemeinen macht, wie Hobsons Benennung sagt, die Glasur einen weicheren, die roten Fleckchen aber einen wischigeren Eindruck als beim eigentlichen Chün yao. Wir wissen nicht, wo diese Abart hergestellt wurde. Es besteht kein Grund, wie Hobson richtig bemerkt, sie nicht als Erzeugnis der Sungzeit anzusprechen, trotzdem sie von der chinesischen Tradition für ein Produkt der Mingzeit gehalten wird. Auch diese weichen Chün-Glasuren sind in Yi-hsing nachgeahmt worden (I, 127).

Chien yao (Kapitel 9, S. 130).

Das Chien yao stammt aus der Provinz Fukien, wo es anfangs in Chien-an, später in Chien-yang hergestellt wurde. Es sind die bekannten Teeschalen mit Hasenfellglasur, die sich später einer so großen Beliebtheit in Japan erfreuten. Dieselben wurden in China zweifellos schon im Beginn der Sungzeit hergestellt. Ihre Vorläufer, die, wie erwähnt, vielleicht der T'angzeit angehören, stammen aus Honan. Die Fukien-Schalen sind eleganter als letztere und haben meist jene feinen Äderungen und Silberstrichelungen auf tiefschwarzem, bläulich-schwarzem oder braunem, vielfach irisierendem Grunde, denen diese Glasuren den obigen Namen verdanken. In Japan wurden sie seit langem mit großem Geschick nachgeahmt und werden auch heute noch dort angefertigt (I, 132). In Korea sind ebenfalls schon zur Sungzeit und etwas später Temmokus

mit ähnlichen Glasuren in großer Zahl hergestellt worden, die von Hobson nicht erwähnt werden. Die von ihm auf Seite 133 am Schluß des ersten Absatzes beschriebene Schale des Museums für Ostasiatische Kunst in Cöln ist meiner Ansicht nach wahrscheinlich koreanischen Ursprungs.

In diesem Zusammenhang wäre es vielleicht nicht uninteressant, kurz der chinesischen Chaire (Döschen für Pulvertee) zu gedenken, die ja in Japan eine so große Rolle gespielt haben, während es bis jetzt ziemlich unbekannt war, daß auch in China diese Döschen schon in recht früher Zeit gemacht sind, wovon das Museum in Tokyo eine stattliche Anzahl besitzt.

Die Angaben Hobsons über das wu-ni yao sind irreführend. Es ist gewiß richtig, daß man die Temmokuschalen aus Fukien, deren Masse dunkelbraun oder schwärzlich ist, mit diesem Ausdruck, der nichts weiter besagt als „schwarzerdige Töpfereien", bezeichnen kann. Daneben sollen aber nach dem Cho kêng lu, einem Werk des 14. Jahrhunderts, und nach dem mehrfach genannten Ko ku yao lun auch Kuan- und Koglasuren auf schwarzer Grundmasse hergestellt sein (I, 134). Diese Stücke waren das eigentliche wu-ni yao. (Vgl. meine Angaben auf S. 4, 4. Abs.) Ein späteres chinesisches Werk leugnet allerdings das Vorkommen von Kuan- und Koglasuren auf schwarzer Grundmasse. Hobson, dem diese Gattung unbequem zu sein scheint, hält ihr Vorkommen ebenfalls für unwahrscheinlich und macht die Verwirrung noch größer, indem er von schwarzen Glasuren anstatt von schwarzer Grundmasse spricht. Es gibt nun tatsächlich typische Koglasuren auf einer Grundmasse, die an sich dunkelgrau ist, die sich aber an den glasurfreien Stellen im Brande schwärzt. Es gelang mir, ein kleines Schälchen dieser Art in China zu erwerben.

In dem folgenden kurzen Kapitel 10 gibt Hobson einige Erzählungen chinesischer Dichter und Schriftsteller wieder, nach denen manchen Gefäßen übernatürliche Eigenschaften, wie Tönen, Erhitzen der Flüssigkeiten und Änderung der Farbe nach Eingießen von Tee, zugeschrieben werden.

In Kapitel 11 findet sich eine Entwicklungsgeschichte des Porzellans. Der Verfasser weist zunächst nach, daß die Behauptung der Chinesen, Porzellan sei bereits zur Handynastie hergestellt worden, auf eine unrichtige Übersetzung der Charaktere tz'u, t'ao und yao zurückzuführen ist, die in jener Zeit unserem allgemeinen Ausdruck „Töpferware" entsprochen hätten, während alle drei, besonders aber der Ausdruck tz'u erst viel später zur Bezeichnung des eigentlichen Porzellans benutzt worden wären (I, 142 und 143). Julien sowohl wie Bushell ist die Wandlung in der Bedeutung dieser Charaktere entgangen, und beide haben infolgedessen durch unrichtiges Übersetzen derselben Verwirrung angerichtet.

Hobson kommt dann nochmals auf das recht dunkle liu-li zu sprechen, das von Ho Ch'ou zur Zeit der Suidynastie von neuem erfunden sein soll (I, 143—145). Hier handelt es sich zweifellos um eine glasartige Masse, die ich bereits im Zusammenhang mit dem ersten Entstehen glasierter Töpfereien erwähnte, und nicht um Porzellan, wie E. Zimmermann auf Grund der erwähnten unrichtigen Übersetzungen versehentlich angenommen hat. Einen ähnlichen Übersetzungsfehler hat Hirth gemacht (I, 145).

Des weiteren werden Laufers sogenannte Hanvasen aus porzellanartiger Masse von neuem erwähnt (I, 146). Diese sind meiner Ansicht nach als Beweis für die frühe Entstehung des Porzellans nicht zu verwerten, weil wir bis jetzt nicht wissen, aus welcher Zeit sie tatsächlich stammen.

Im übrigen hat Hobson gewiß recht, wenn er annimmt, daß das Porzellan in China überhaupt nicht in unserem Sinne erfunden, sondern im Laufe eines Evolutionsprozesses ganz allmählich entstanden ist (I, 147). Wo und wann in China das, was wir „porzellanartige Masse" nennen, aufhört und das eigentliche Porzellan anfängt, ist schwer zu sagen, zumal die Chinesen, wie Hobson richtig bemerkt, auf das für uns heute so wichtige Kriterium der Durchsichtigkeit kein besonderes Gewicht gelegt haben. Von den uns bekannten Erzeugnissen der Sungzeit kann meiner Ansicht nach nur das Ting yao, das an dünnen Stellen vielfach durchsichtig ist, als eigentliches Porzellan angesprochen werden. Zur Bezeichnung der Grundmasse der übrigen Produkte müssen wir uns vorderhand mit dem Worte „porzellanartig" begnügen. Viele angeblich dieser Frühzeit angehörende Stücke unserer Sammlungen, die aus hartem, durchsichtigem Porzellan bestehen, sind zweifellos spätere Nachbildungen oder moderne Fälschungen.

Zum Schlusse dieses Kapitels beschreibt Hobson verschiedene Gruppen mit sehr feiner, durchsichtiger Masse und bläulich weißer oder gelblicher Glasur, die wahrscheinlich zum größten Teil koreanischen Ursprungs sind (I, 150).

In Kapitel 12 bringt der Verfasser eine kurze Geschichte der Porzellanmanufaktur im alten Ch'ang-nan Chên, am Südufer des Ch'angflusses, das dem späteren Ching-tê Chên entspricht. Nach chinesischer Tradition soll die Industrie dort bereits zur Hanzeit begonnen haben, um allmählich immer größere Bedeutung zu gewinnen. Die interessante Beschreibung dieser Fabrikationsstätte aus den Briefen des Jesuitenpaters d'Entrecolles vom Jahre 1712 und 1722 sowie ein Auszug aus einem englischen Konsularbericht aus dem Jahre 1905 werden erwähnt (I, 154 und 155). Aus letzterem geht hervor, daß sich dort die konservativen Fabrikationsmethoden aus alter Zeit bis in unsere Tage hinein erhalten haben. Bereits in der Sungdynastie war Ching-tê Chên mit seinen 300 Öfen ein sehr bedeutendes Zentrum der Porzellanindustrie. Hier wurde damals das reine weiße „Jao Chou jade" hergestellt, und die frühzeitigen Nachbildungen des Ting yao, die dort gemacht wurden, erlangten bald eine große Berühmtheit. Auch die übrigen bekannten Erzeugnisse der Sungzeit wurden hier mit großem Erfolg nachgebildet (I, 156 und 157). Mit dem Beginn der Mingdynastie wurde es die alleinige und privilegierte Fabrikationsstätte des kaiserlichen Porzellans.

In losem Zusammenhang folgt jetzt erst im 13. Kapitel eine ziemlich summarische Beschreibung der keramischen Leistungen unter der Yüandynastie. Hobson steht auf dem Standpunkt Bushells, der diese Periode als Zeit des Verfalls betrachtet auf Grund von Mitteilungen aus den um diese Zeit geschriebenen Aufzeichnungen von Chiang Ch'i, die einen Teil der Annalen von Fou liang bilden. Hobson gibt allerdings zu, daß man aus einer Notiz im T'ao lu einen etwas anderen Eindruck von dem Wert der Erzeugnisse dieser Zeit erhielte (I, 159). Es erscheint ohne weiteres klar, daß die Aufzeichnungen von Chiang Ch'i von einem politischen Gegner der Mongolenkaiser herrühren, und daß alle darin enthaltenen ungünstigen Erzählungen infolgedessen cum grano salis genommen werden müssen. Nach meinen Forschungen in China erscheint es mir viel wahrscheinlicher, wie ich bereits in meinen Bemerkungen zu dem Zimmermannschen Werke — S. 21 und 22 — erwähnte, daß die Yüandynastie in künstlerischer Hinsicht im allgemeinen sowie besonders auf dem Gebiet der Keramik sehr anerkennenswerte Leistungen aufzuweisen hat, und daß hier in dieser Periode die Anfangsgründe für ganz neue Techniken gelegt wurden, die in der Mingzeit ihre weitere Ausbildung finden sollten. Prof. E. Zimmermann, der dies ebenfalls erkannt hat, beginnt daher den zweiten großen Abschnitt seines Werkes, der im wesentlichen der Mingzeit gewidmet ist, mit der Yüandynastie, während Hobson, der diese Periode für einen im Verfall begriffenen Anhängsel der Sungzeit hält, seine geringe Achtung vor derselben auch äußerlich dadurch erkennen zu geben scheint, daß er sie durch Einreihung in die Mitte zwischen einigen weniger wichtigen Kapiteln gewissermaßen in der Luft schweben läßt.

Von den Erzeugnissen jener Zeit erwähnt er u. a. die weißen „Shu-fu" gezeichneten Gegenstände, die man sich als ein etwas verändertes Ting yao zu denken hat, und die große Berühmtheit erlangt haben sollen. (I, 161 und 162). Er gibt gegen Ende des Kapitels zu, daß die Angaben in den Aufzeichnungen von Chiang und im Ko ku yao lun, nach denen die Erzeugnisse der Yüanzeit bemalt und mit bunten Emaillefarben verziert sowie versilbert und vergoldet gewesen seien, großes historisches Interesse verdienen. Im T'ao lu wird in dieser Epoche ferner die Blaumalerei erwähnt. Nach meinen eigenen Forschungen beginnt das Aufbrennen verschiedener durch Porzellanstege getrennter farbiger Glasuren auf die unglasierte Masse wahrscheinlich ebenfalls bereits unter den Mongolenkaisern. Wenn man des weiteren bedenkt, daß nach dem Ko ku yao lun eine große Anzahl neuer Formen zur Zeit der Yüandynastie entstanden sein soll, so scheint ein absprechendes Urteil über diese keramisch ungemein interessante Periode jeder Begründung zu entbehren.

In den nächsten beiden Kapiteln (14 und 15) wird das Steinzeug aus Kuangtung und Yi-hsing beschrieben. In der Provinz Kuangtung soll schon seit der T'angzeit Töpferware hergestellt sein (I, 166). Die ältesten uns erhaltenen Stücke stammen wohl aus der Mingdynastie, während die bei weitem große Mehrzahl der Ch'ingdynastie angehört. Die Grundmasse

ist in der Regel braun, bisweilen gelb oder grau, und die Glasuren sind häufig blau mit grauer oder weißlicher Strichelung. Auch geflammte Glasuren kommen bei Gefäßen und namentlich bei kleinen Figuren vor (I, 168). Diese noch heute in Kuangtung hergestellte Ware wird in großer Menge exportiert. Von den älteren Stücken haben einige recht ansprechende Formen und Glasuren. Interessant sind die Nachbildungen des Chün yao der Sungzeit, die teilweise wohl bis in die Mingzeit zurückgehen, meist aber jüngeren Datums sind (I, 168 u. f.). Diese beabsichtigten Nachahmungen jener berühmten Erzeugnisse, die in China unter dem Namen Fatshan Chün bekannt sind, haben wie diese häufig in den unteren äußeren Boden chinesische Zahlen eingebrannt. Trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit dem alten Chün yao sind sie mit demselben kaum zu verwechseln, weil die Glasuren viel gröber und von geringerer Leuchtkraft und Tiefe sind. Besonders hübsch sind Schalen dieser Art, bei denen die durchsichtig erscheinende Glasur von meist bläulicher Färbung zu einem breiten Flecken mit unregelmäßigem Rande im Grunde des Gefäßes zusammengeflossen ist. Diese Schalen stammen wohl sicher erst aus der Zeit der Ch'ingdynastie. — Die Töpfereien aus Yi-hsing Hsien, das in der Provinz Kiangsu, nicht weit von Shanghai liegt (I, 174), bestehen in der Hauptsache aus unglasierten Teeutensilien, von denen die ältesten wohl der frühen Mingzeit angehören. Diese Erzeugnisse sind fälschlich Boccaro genannt worden, ein Name, der sich auf ursprünglich in Zentral- und Südamerika gemachte Töpferwaren bezieht, die später in Spanien und Portugal nachgeahmt wurden (I, 178).

Es gibt in Yi-hsing verschiedenfarbige Tonarten, die durch geschicktes Mischen im Brande jene warmen, meist bräunlichen oder grauen Färbungen annehmen, die den schön geformten und häufig reich verzierten älteren Teekannen einen eigenen Reiz verleihen. Neben den letzteren wurden bereits zur Mingzeit eine Reihe anderer Dinge, besonders kleine Statuetten von Göttern in Yi-hsing hergestellt (I, 176). In späterer Zeit verzierte man auch hier die bräunliche Grundmasse der Gefäße mit den Schmelzfarben der famille rose und machte in großer Zahl und Mannigfaltigkeit kleinere Gegenstände für den Opiumraucher, den Schreibtisch, die Toilette und andere Artikel zum persönlichen Gebrauch (I, 178). Besonders sind auch hier die Nachahmungen des alten Chün yao erwähnenswert, die auf einen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebenden Töpfer namens Ou zurückgeführt werden. Diese Nachbildungen sollen den Originalen sehr ähnlich gewesen sein, so daß vielleicht manches etwas zweifelhafte Stück unserer großen Sammlungen dieser Fabrikationsstätte entstammt. Hobson führt aus, daß auch heute noch ausgezeichnete Nachbildungen dieser Art in Yi-hsing gemacht werden, welch letztere indessen wohl kaum zu Verwechslungen mit den alten Erzeugnissen Veranlassung geben können (I, 181 und 182).

In Kapitel 16 unterzieht sich der Verfasser der schwierigen, aber anerkennenswerten Aufgabe, eine große Zahl der von chinesischen Schriftstellern genannten Fabrikationsstätten gewöhnlicher, meist für den Hausgebrauch bestimmter Töpfereien aufzuzählen, und macht den Versuch, gewisse Gruppen aus der großen Menge des vorhandenen Materials abzusondern. Es wird wohl niemals gelingen, Ordnung in das Chaos dieser gewöhnlicheren Erzeugnisse zu bringen, die von den Chinesen im allgemeinen wenig geschätzt wurden. Infolgedessen sind alle Aufzeichnungen bezüglich derselben, wenn überhaupt vorhanden, außerordentlich mangelhaft und unzureichend, wie ich mich selbst überzeugen konnte. Meist fehlen schriftliche Überlieferungen vollständig, so daß man sich mit den sehr unsicheren, durch die Tradition überkommenen mündlichen Angaben der Chinesen begnügen muß.

Zunächst erwähnt Hobson Fabrikationsstätten in der Nähe von Canton, Shanghai und anderen Seehäfen, in denen gröbere, für den Export bestimmte Gegenstände hergestellt wurden (I, 184 und 187). Da diese Ware wenig beliebt war, hat man sie zur Zeit der früheren Dynastien auf dem Seewege nur in geringer Anzahl nach Europa ausgeführt, dagegen bestand bereits zur Sung- und Yüandynastie sowie auch später ein blühender Handel mit diesen Gegenständen nach den Philippinen, dem ostindischen Archipel, der Malaiischen Halbinsel, Siam, Ceylon und Indien, wo dieselben vielfach ungemein hoch geschätzt wurden (I, 188). Besonders auf den Philippinen werden sehr große, dorthin exportierte faßartige Gefäße mit verschiedenen einfarbigen Glasuren und teilweise großzügigen Ornamenten, von denen die ältesten wohl dem 13. bis 15. Jahrhundert entstammen, noch heute von den Einwohnern fast wie Heiligtümer verehrt.

Außer hin und wieder auf dem Seewege gelangten chinesische Töpfereien, und zwar vorzugsweise solche, die im Innern des Landes angefertigt waren, ebenso wie die bereits besprochenen Seladons auf den großen Karawanenstraßen, die nach Turkistan, Indien und Persien führten, schon in sehr früher Zeit nach dem Westen (I, 193).

Trotz der oft sehr groben, mit Sand untermischten Grundmasse sind viele der hierher gehörenden Erzeugnisse durch die Schönheit ihrer Glasuren und die Wucht der Ornamente besonders reizvoll, so daß sie neuerdings von Europäern in steigendem Maße gesammelt werden.

Von den von Hobson zusammengestellten Gruppen sind namentlich die auf Seite 194 und 197 besprochenen, zur Mingzeit angefertigten großen Vasen, Blumengefäße usw. erwähnenswert. Diese sind mit reichen, in die gelbliche steingutartige Grundmasse eingeschnittenen oder auch flach aufgelegten Blumenornamenten und Figuren verziert, die ihrerseits mit farbigen Glasuren von wunderbarer Leuchtkraft und Tiefe überschmolzen sind. Auffallenderweise gibt es sehr ähnliche Arten mit porzellanener Masse, auf die ich gelegentlich der Besprechung der Erzeugnisse der Mingzeit zurückkommen werde.

Am Schlusse dieses Kapitels folgt eine Aufzählung von Orten verschiedener Provinzen, in denen Töpferwaren früher und zum großen Teil auch heute noch hergestellt werden. Es handelt sich hierbei nicht nur um die Fabrikation von Gefäßen aller Art und von Figuren, sondern vielfach auch um glasierte Ziegel und andere Dachornamente, die in China seit der T'angzeit mehr und mehr Verbreitung fanden (I, 201 u. f.). Besonders schön sind die verschiedenfarbig glasierten Figuren von Gottheiten, Reitern und Fabeltieren, die sich auf den Abschluß- und Übergangsziegeln der chinesischen Tempel finden. Die ältesten derselben sind meist von sehr wuchtiger Form und gehören zweifellos der Mingzeit an, während, wie ich glaube, die große Mehrzahl der in den letzten Jahren in Menge nach Europa gebrachten Dachornamente dem 18. und 19. Jahrhundert entstammt.

Am Schlusse des ersten Bandes (Kapitel 17) findet sich eine sehr sorgfältige Zusammenstellung von Marken auf chinesischen Porzellan- und Töpferwaren, eine Erweiterung und Verbesserung eines Abschnittes über das gleiche Thema aus dem von Hobson gemeinsam mit Burton bearbeiteten kleinen Sammelwerk: Marks on Pottery and Porcelain, 2. Auflage, London 1912. Der Verfasser warnt mit Recht davor, auf Grund von Marken der älteren Zeit irgendwelche Altersbestimmungen von Gegenständen vorzunehmen (I, 208).

Der zweite Band beginnt mit der Mingdynastie (1368—1644). Hobson hatte durch die reichen Bestände des Britischen Museums aus der späteren Mingzeit gute Gelegenheit zu einem eingehenden Studium dieser Porzellane. Er ist auch bemüht gewesen, durch Reisen in Europa und Amerika über Wissenswertes sich an Ort und Stelle Aufklärung zu verschaffen. Ein besonderes Verdienst ist auch hier wieder die teilweise Nachprüfung der chinesischen Texte. Trotzdem ist es dem Verfasser nicht gelungen, viele wesentlich neue Angaben zu machen. Für den mit dem chinesischen Porzellan Vertrauten sind die Auffassungen und Ansichten dieses erfahrenen Kenners nichtsdestoweniger von großem Interesse, die sich im allgemeinen wohl mit den eigenen decken werden. Für den Neuling dagegen, der an der Hand dieses Werkes das chinesische Porzellan zu studieren beabsichtigt, hat die Zusammenstellung der Erzeugnisse der Mingzeit etwas Unsystematisches und Verwirrendes, so daß er der sehr wohl gelungenen Darstellung dieser Periode von E. Zimmermann[1] den Vorzug geben dürfte.

Aus dem ersten Teil dieses Zeitabschnittes bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts sind leider nur so wenige Stücke erhalten, daß es nicht möglich ist, sich eine genauere Vorstellung von vielen derselben zu machen. Diese erste Glanzperiode des eigentlichen chinesischen Porzellans wird durch die Namen der Kaiser Yung Lo (1403—1424), Hsüan Tê (1426—1435), Ch'êng Hua (1465—1487) und Chêng Tê (1506—1521) gekennzeichnet, aber bei weitem das meiste, was wir über die unter ihnen hergestellten Erzeugnisse wissen, müssen wir den blumenreichen und doppelsinnigen Aufzeichnungen chinesischer Schriftsteller entnehmen. Es fehlt wegen Mangel an Material vielfach die Anschauungsmöglichkeit. Wo dieselbe vorhanden ist, handelt

[1] Chinesisches Porzellan — Seine Geschichte, Kunst und Technik von Prof. Dr. Ernst Zimmermann — Leipzig 1913.

es sich nicht um authentische Stücke jener Zeit, sondern um spätere Nachbildungen, bei denen wir in vielen Fällen allerdings eine große Ähnlichkeit mit den Vorbildern annehmen dürfen.

Hobson hebt mit Recht hervor, daß mit der Mingzeit die große kaiserliche Fabrikationsstätte von Ching-tê Chên immer mehr in den Vordergrund tritt, während die privaten Fabriken, die während der früheren Dynastien zahlreich waren und große Bedeutung erlangt hatten, bis auf wenige Ausnahmen mehr und mehr zurücktreten.

Was das Porzellan selbst betrifft, so ist dessen Masse im allgemeinen von vorzüglicher Qualität (II, 2). Sie ist sehr weich und fein geschlämmt sowie von fast reinweißer Farbe, während die sehr schöne und dicke, meist nicht ganz ebenmäßige Glasur einen Stich ins Grünliche aufweist. Unter den späteren Kaisern, wo die ursprünglich benutzte Porzellanerde teilweise ausging, nimmt die Masse häufig an den glasurfreien Stellen im Brande eine bräunliche Färbung an.

Das Yung-Lo-Porzellan (1403—1424) wird von chinesischer Seite mehrfach gerühmt. Es war teilweise sehr dick, teils so dünn, daß die Wandung fast nur aus Glasur zu bestehen schien (II, 3). Von demselben sind nur einige weißglasierte Kacheln des unteren Stockwerkes der unter Yung Lo erbauten berühmten Nanking-Pagode mit im Brande rötlich verfärbter Grundmasse vorhanden, während authentische Stücke der außerordentlich dünnwandigen weißen Schälchen dieser Zeit, die innen mit äußerst fein gezeichneten fünfklauigen Drachen verziert waren, leider vollständig fehlen. Es gibt jedoch eine Reihe wahrscheinlich sehr wohl gelungener späterer Nachbildungen derselben, von denen eine auf Tafel 59 abgebildet ist. — Von dem vielgepriesenen Rot jener Zeit vermögen wir uns keine genaue Vorstellung zu machen. Am meisten erinnern daran vielleicht einige uns erhaltene kleine Schälchen, die außen korallenrot mit goldenen Blütenranken und innen mit einer skizzenhaft hingeworfenen Malerei in Unterglasurblau verziert sind (II, 6 und Tafel 74). Diese stammen aber ebenso wie ein ähnliches, auf derselben Tafel abgebildetes grünes Schälchen zweifellos aus einer weit späteren Zeit. — Ob die gröberen blauweißen Schalen mit der Marke dieses Kaisers im Grunde des Gefäßes, die man in China nicht selten findet, tatsächlich unter ihm hergestellt sind, wie dort behauptet wird, muß zum mindesten zweifelhaft bleiben.

Ebenso sind sichere Stücke von Hsüan-Tê-Porzellan (1426—1435) in europäischen und amerikanischen Sammlungen kaum vorhanden. Aus dieser Zeit werden weiße gestielte Schalen, die mit roten Fischen dekoriert waren, sowie ganz rot glasierte Stücke besonders gerühmt. Auch gab es kleine weiße sogenannte „Altartäßchen", die als hervorragende Arbeiten von den Chinesen in begeisterter Weise gepriesen werden. — Die Malerei in feinem mohammedanischen Unterglasurblau erreichte nach chinesischen Schilderungen damals den Höhepunkt ihrer Schönheit, während die Fünffarbenmalerei über der Glasur noch nicht die Vollendung späterer Zeiten aufwies. — Die Glasur wird im allgemeinen als noch nicht gleichmäßig geschildert: sie wies körnige Erhabenheiten sowie kleine Löcher auf.

Es ist sicher richtig, daß auch in China echte Stücke aus dieser Zeit große Seltenheiten sind. Dies gilt besonders von den feineren, wahrscheinlich nicht in großer Menge hergestellten Porzellanen. Dagegen findet man dort doch gelegentlich blauweiße Kummen und Schalen mit dieser und anderen frühen Marken, die man nicht ohne weiteres für spätere Nachbildungen zu halten braucht. Ich glaube, daß es bei systematischem Suchen nicht allzu schwer fallen wird, eine Reihe echter blauweißer Stücke aus der frühen Mingzeit in China zu finden. Ich habe daselbst eine kleine Reiskumme erworben, die vielleicht der Hsüan-Tê-Periode angehört, deren Marke sie trägt. Sie ist mit Blumen in Unterglasurblau dekoriert, das etwa dem Blau der Kornblume gleicht: es ist lichter und dünner aufgetragen als das mohammedanische Blau der Chia-Ching-Zeit. Das Kümmchen hat einen konvexen Boden mit sehr dünnem Standring, und die Glasur weist ganz vereinzelte hirsekornartige Erhabenheiten sowie die erwähnten kleinen Löcher auf.

Nur von einer Gattung, die man mit dem Cloisonné verglichen hat, sind wohl sicher noch einige Stücke aus dieser Zeit vorhanden (II, 17). Es handelt sich um dickwandige und reste Erzeugnisse, die den unter Steinzeug (S. 8, Abs. 8) bereits erwähnten gleichzeitig hergestellten Gefäßen aus gröberer Grundmasse ähneln. Dieselben sind mit Blumenranken oder Figuren verziert, die mit Porzellanstegen umrandet sind, um das Fließen der verschiedenfarbigen Glasuren

zu verhindern. Auf Tafel 62 findet sich ein Gartensitz als gutes Beispiel dieser Art. Andere, in die gleiche Gruppe gehörende Erzeugnisse weisen eine sehr kunstvoll durchbrochene Wandung auf. Wie ich in meinen Bemerkungen zu dem Zimmermannschen Werk — S. 24 — erwähnt habe, entstammt diese Technik vielleicht schon der Yüanzeit. Hobson hat indessen vollkommen recht, wenn er schreibt, daß die große Mehrzahl der uns erhaltenen Stücke dieser Art in der späteren Mingzeit hergestellt ist. Daß die auf Seite 18 erwähnte Kuan-yin-Statue im Tempel Pao kuo ssu seit langem nicht mehr vorhanden ist, habe ich bereits in den oben erwähnten „Bemerkungen" mitgeteilt.

Die Regierungszeit des Ch'êng Hua (1465—1487) war besonders berühmt für die Technik der einer durchsichtigen Grundglasur aufgebrannten Schmelzfarben, die, wie erwähnt, meiner Ansicht nach sicher der Sungzeit entstammt, die aber unter diesem Kaiser in höchster Vollendung geübt wurde, während die blau bemalten Stücke infolge des Mangels an Mohammedanerblau nicht die Schönheit der vorhergehenden Periode erreichten. Hobson gibt auf Seite 23, 24 und 25 eine dem T'ao shuo entnommene Aufzählung der Mehrzahl der unter Ch'êng Hua hergestellten Erzeugnisse sowie deren Dekorationsart. Leider sind uns sichere Stücke aus dieser Zeit nicht bekannt, trotz der Unzahl von Ch'êng-Hua-Marken, die sich auf späteren Nachbildungen finden. Einige dieser Nachbildungen sind zweifellos noch in der Mingzeit hergestellt, so daß wir annehmen können, daß sie im Stil und Geschmack ihren Vorbildern gleichen oder wenigstens sehr ähnlich sind, während die große Mehrzahl wohl erst unter der letzten Dynastie entstanden ist. Es wurde anscheinend allmählich zur Gewohnheit, gute und schlechte Stücke aller Art mit den berühmt gewordenen früheren Marken, besonders mit derjenigen des Ch'êng Hua wahllos zu signieren.

Es folgen die kurzen Regierungszeiten verschiedener Kaiser, von denen nur der letzte, Hung Chih (1488—1505), unser Interesse verdient, da uns einige, besonders gelb glasierte Stücke mit seiner Marke von guter Qualität erhalten sind (II, 28 und 29).

Der nächste Kaiser war Chêng Tê (1506—1521), unter dessen Regierung ein neuer Vorrat des mohammedanischen Blaus nach China gelangte, so daß die blau bemalten Stücke dieser Zeit besonders geschätzt waren. — Hobson weist hier auf den sich mehr und mehr entwickelnden Verkehr zwischen Persien und China hin, der einen Austausch der Ansichten über keramische Formen, über Dekorationsstil und Technik sowie eine starke gegenseitige Beeinflussung zur natürlichen Folge hatte (II, 30). Auf persischen Fayencen dieser Zeit finden sich chinesische Ornamente, und in China wurden viele den persischen Fayencen nachgebildete Formen hergestellt. Eine typisch persische Dekorationsart, die an das alte Tz'u-Chou yao erinnert, ist eine Schwarzmalerei unter türkisblauer Glasur. Auch arabische Sprüche mit schwarzer Umrandung, die ihrerseits von Blütenranken umgeben sind, wurden auf Gefäßen, die für den Export nach Persien oder für in China lebende Mohammedaner bestimmt waren, angebracht. Eine ziemlich große Zahl dieser und anderer mit der Marke des Chêng Tê versehener Stücke ist uns erhalten.

Im 4. Kapitel werden die Erzeugnisse der langen Regierungszeit des Chia Ching (1522 bis 1566) sowie diejenigen seines Sohnes Lung Ch'ing (1567—1572) aufgezählt und teilweise beschrieben. Es würde mich zu weit führen, auf die mannigfaltigen Arten der unter diesen Kaisern hergestellten Porzellane, von denen wir eine nicht unbeträchtliche Anzahl in unseren Sammlungen besitzen, näher einzugehen. Hobson bringt hier wie in den folgenden Kapiteln wenig Neues, was in der Natur der Sache liegt, da ein immer reicher werdendes Material vorhanden ist, das von anderen bereits eingehend besprochen wurde. Interessant ist die Mitteilung einer Notiz aus dem T'ao lu, nach der ein gewisser unter diesen Kaisern lebender Ts'ui mit großem Erfolg die Porzellane des Hsüan Tê und Ch'êng Hua nachgebildet haben soll (II, 52). Während damals bereits mit diesen Nachbildungen begonnen wurde, ist die Mehrzahl der uns erhaltenen und als Mingstücke imponierenden Gefäße mit frühen Marken wohl unter Wan Li hergestellt worden.

Wan Li (1573—1619) und das Ende der Mingdynastie werden im 5. Kapitel abgehandelt. Aus der Fülle des Gebotenen, das nicht immer sehr übersichtlich geordnet ist, vermag ich an dieser Stelle nur einzelne Punkte herauszugreifen. Hobson weist mit Recht auf die zunehmende Arbeitsteilung in Ching-tê Chên bei der Herstellung der Porzellane hin (II, 63). Viele Hände arbeiten

an einer einzelnen Vase, der eine malt dies, der andere jenes Detail und beide immer wieder das gleiche. Dadurch geht das Persönliche und Naive mehr und mehr verloren. Eine immer vollkommener werdende Technik sucht diesen Mangel zu ersetzen, unter dem das Künstlerische und die Kunst naturgemäß leiden. Der Verfasser meint, daß in den privaten Fabriken diese Arbeitsteilung weniger streng durchgeführt wurde. Es ist daher anzunehmen, daß manche der erhaltenen Gefäße, die vielleicht weniger elegant, aber noch mit naiver Frische dekoriert sind, einer kleineren Fabrikationsstätte entstammen. In einer solchen privaten Werkstatt arbeitete ein gewisser als Gelehrter, Maler, Dichter und Töpfer bekannter Hao Shih-chiu, dessen Erzeugnisse mit auserlesenem Geschmack hergestellt und daher besonders berühmt waren (II, 64).

Ferner sind die hervorragenden Nachbildungen alter Sungporzellane und des alten Ting yao aus dieser Zeit durch zwei Töpfer namens Ou in Yi-hsing und Chou Tan-ch'üan erwähnenswert. Der letztere hatte sich in Ching-tê Chên niedergelassen, wo er besonders erfolgreich in der Nachbildung des Ting yao gewesen sein soll (II, 65 und I, 94).

Hobson zweifelt, ob die Mehrzahl der uns erhaltenen sogenannten großen Mingtöpfe, von denen ein Beispiel auf Tafel 82, Fig. 1, abgebildet ist, tatsächlich erst im 18. Jahrhundert angefertigt wurde, wie manche Forscher behaupten (II, 82). Er neigt zu der Annahme, daß die meisten dieser Gefäße der Übergangszeit zwischen Wan Li und K'ang Hsi entstammen. Ich glaube, daß es sich doch wohl in der großen Mehrzahl der Fälle um Nachbildungen aus dem 18. Jahrhundert handelt, während von den unter oder unmittelbar nach Wan Li hergestellten Vorbildern nur noch recht wenige erhalten sind. Dagegen bin ich mit dem Verfasser der Ansicht, daß die auf Seite 89 und 90 sowie auf Tafel 82, Fig. 3, 4 und 5, abgebildeten Typen der erwähnten Übergangszeit, etwa von 1620 bis 1660, angehören, während E. Zimmermann sie erst der Regierungszeit des K'ang Hsi zuzuschreiben geneigt ist.

Im 6. Kapitel findet sich eine ausführliche zusammenfassende Besprechung der Technik des Mingporzellans, die im allgemeinen Bekanntes und bereits Erwähntes, aber auch manches Neue und Interessante enthält, das im Original nachgelesen zu werden verdient.

Das 7. Kapitel beschäftigt sich mit dem Fukienporzellan, dem blanc de chine der Franzosen, das in Tê-hua Hsien im Herzen der Provinz Fukien seit der Mingzeit hergestellt wurde. Aus dem Süden der Provinz stammen vielleicht in Unterglasurblau bemalte Gefäße (II, 108), aber das eigentliche Fukienporzellan ist unbemalt, rahmfarben oder milchweiß, je nach der Tönung der Grundmasse. Die der letzteren sehr fest anhaftende Glasur ist farblos, sie erscheint nur gelegentlich, besonders an dickgeflossenen Stellen, leicht gelblich getönt. Aus Hobsons Darstellung st das Farbenverhältnis zwischen Grundmasse und Glasur nicht klar ersichtlich (II, 109). Er scheint anzunehmen, daß die Farbe dieser Erzeugnisse ausschließlich durch die Glasur bedingt ist, während sie tatsächlich im wesentlichen von der Färbung der Grundmasse abhängt.

Die vielen Statuetten von Gottheiten, besonders der Kuan-yin, sowie die hier geübte Dekorationsart mit eingeritzten oder für sich geformten und nachträglich aufgelegten Ornamenten sind bekannt. Die Fabrikation hat in der Mingzeit begonnen, aber die Mehrzahl der Stücke unserer Sammlungen gehört, wie Hobson richtig bemerkt, der Ch'ingdynastie an (II, 110). Es ist sehr schwierig, das Alter des Fukienporzellans zu bestimmen, zumal dasselbe auch jetzt noch in teilweise guter Qualität hergestellt wird. Hobsons Ansicht, daß ein Sammler kaum fehlginge, wenn er Stücke von guter Farbe, durchsichtiger Masse und genauer Modellierung erwürbe (II, 114), ist irreführend. Ich habe in Japan eine Anzahl dort gemachter moderner Nachahmungen gesehen, die diesen Anforderungen in jeder Hinsicht entsprachen.

Auf Seite 115 erwähnt der Verfasser die bekannte europäische Unsitte des 18. Jahrhunderts, das Fukienporzellan mit mehr oder weniger Geschick im orientalischen Geschmack zu dekorieren. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Mitteilung, daß sich auch einzelne Stücke dieser Gattung fänden, deren rote und grüne Bemalung nicht in Europa, sondern bereits in China erfolgt sei.

Die Ch'ingdynastie beginnt mit dem einleitenden Kapitel 8, in dem Hobson seine Ansicht über das berühmte Lang yao, dem sang de bœuf der Franzosen, in hübscher Weise auseinandersetzt. Bezüglich der Herkunft des Namens „Lang" herrschen noch Zweifel. Es ist

jedoch sicher, daß das mit diesem Namen belegte Erzeugnis nicht der Mingzeit entstammt, sondern erst unter K'ang Hsi (1662—1722) hergestellt wurde in Anlehnung an die vielgepriesenen roten Glasuren, die bereits unter Yung Lo und Hsüan Tê erwähnt werden. Die Farbe stammt von Kupferoxyd und nicht von echten Rubinen her, wie die chinesische Tradition behauptet. Wenn Halbedelsteine, wie Karneol, der Glasur tatsächlich zugesetzt sind, so hat dies auf die Farbe sicher keinen Einfluß gehabt, sondern, wie Hobson meint, nur auf die Leuchtkraft und Durchsichtigkeit der Glasur (II, 123). — Neben dem sang de bœuf, von dem zwei ausgezeichnete Exemplare in verschiedener Farbenuance auf Tafel 88 abgebildet sind, erwähnt der Verfasser das seltenere, aber nicht minder schöne grüne Lang yao, das ebenfalls dem Kupferoxyd seine Farbe verdankt.

Die zweite Glanzperiode des Porzellans, die mit dem Namen des Kaisers K'a n g H s i identifiziert wird, beginnt erst um 1680, nachdem die zu Anfang seiner Regierung infolge einer Revolution zerstörte kaiserliche Manufaktur in Ching-tê Chên wieder aufgebaut war, um sich dann sehr rasch ihrem Höhepunkt zu nähern. Vor allem gelangt das blauweiße Porzellan, dessen bekannte Gruppen im 9. Kapitel sehr anschaulich geschildert werden, zur höchsten t e c h - n i s c h e n Vollkommenheit, während es, wie der Verfasser zu Beginn des Kapitels mit Recht hervorhebt, in k ü n s t l e r i s c h e r Hinsicht dem blauweißen Mingporzellan, das lange noch nicht genug gewürdigt wird, nicht nachsteht (II, 128).

In sehr eingehender Weise wird die Herstellungstechnik der fälschlich „Weichporzellan" genannten Erzeugnisse auseinandergesetzt, die ebenfalls in Unterglasurblau bemalt sind und wegen des etwas matteren und weichen Eindrucks ihrer Glasur besonders in Amerika hoch geschätzt werden (II, 140 u. f.).

Die Beschreibung der i n b u n t e n F a r b e n dekorierten Porzellane (Kapitel 10) ist dem Verfasser gut gelungen. Alles Wissenswerte ist in knapper Form zusammengestellt. Bei der Besprechung des émail sur biscuit Seite 152 u. f. ist der Hinweis auf den Unterschied dankenswert zwischen den breit hingesetzten farbigen G l a s u r e n , die der Porzellanmasse im Halbscharffeuer aufgebrannt werden, und der Bemalung mit den eigentlichen S c h m e l z farben, die zur Verzierung des unglasierten Porzellans sowohl wie auch besonders der glasierten Gegenstände dienen und ihnen in der geringeren Hitze des Muffelfeuers aufgeschmolzen werden. Es ist wünschenswert, diese beiden ähnlichen, aber doch verschiedenen Techniken stets scharf voneinander zu trennen. Die letztere Technik erfuhr durch die aus dem Ende der Mingzeit stammende Möglichkeit, auch eine blaue Emaillefarbe herzustellen und sie in der Muffel dem glasierten Porzellan aufzubrennen, einen bedeutenden Fortschritt. Hobson hat die gewiß richtige Beobachtung gemacht, daß das Unterglasurblau, das bis zu dieser Zeit bei der Fünffarbenmalerei ausschließlich benutzt werden mußte, infolge des zweiten Brandes meist grau und unansehnlich geworden ist (II, 170).

Auf Seite 169 wird auf den verhältnismäßig raschen Übergang hingewiesen von der wuchtigen Ornamentik der Mingzeit zu einer gegen Ende der K'ang-Hsi-Periode sich bereits stark bemerkbar machenden weichen und süßlichen Dekorationsart, die als Vorläufer der sogenannten „famille rose"-Malerei anzusehen ist. Je vollendeter die Technik wird, desto mehr leidet die Kunst. Äußere Glätte und technische Vollkommenheit vermögen nicht den Mangel an innerem Gehalt und künstlerischem Wert zu ersetzen.

Im 11. Kapitel folgt eine etwas ermüdende Aufzählung der e i n f a r b i g e n Glasuren dieser Zeit, die sich vielfach an Bushells Beschreibung anlehnt.

Hobson hat es verstanden, für seine vorzüglichen Abbildungen typische Beispiele der von ihm geschilderten Gruppen dieser ganzen Periode zu wählen, von denen mehrere der Dresdener Sammlung entstammen, die für die Regierungszeit des K'ang Hsi fast die einzige sichere Quelle authentischen Materials ist, die wir besitzen.

Im 12. und 13. Kapitel werden die unter Y u n g C h ê n g (1723—1735) und C h'i e n L u n g (1736—1795) hergestellten Erzeugnisse besprochen, die sich im wesentlichen an diejenigen ihres großen Vorgängers anlehnen, nur daß die Technik immer raffinierter wird, während der künstlerische Wert im gleichen Maße zurückgeht. Es ist die Periode des allmählichen Verfalls des chinesischen Porzellans.

Unter Yung Chêng verdienen die bekannten geschickten Nachahmungen alter Sung- und Mingporzellane besonderer Beachtung. Hobson bespricht verschiedene Arten derselben, die er dem 93. Buch des Chiang hsi t'ung chi, einer 1882 erschienenen Geschichte der Provinz Kiangsi in 180 Bänden, entnommen hat; er versucht jedoch nicht, auf die Unterscheidungsmerkmale zwischen ihnen und ihren Vorbildern so genau einzugehen, daß der wenig geübte Sammler in der Lage wäre, zu erkennen, ob er ein echtes altes Stück oder ein Erzeugnis des 18. Jahrhunderts vor sich hat, was in vielen Fällen, namentlich bei den Nachbildungen des Sungporzellans, möglich gewesen wäre.

Die Palette der bunt dekorierten Porzellane dieser Zeit ist die der „fremden oder weichen Farben", wie die Chinesen sie bezeichnen, oder der „famille rose" der Franzosen. — Die einfarbigen Glasuren treten uns in fast unendlicher Mannigfaltigkeit und höchster technischer Vollendung entgegen. Die zahlreichen Dekorationsarten dieser Zeit, die sich in dem erwähnten Chiang hsi t'ung chi aufgezählt finden, werden vom Verfasser besprochen und teilweise durch Abbildungen erläutert. Auch hier hat man gelegentlich den Eindruck, daß die Darstellung durch eine systematischere Zusammenstellung der verschiedenen Gruppen an Klarheit und Übersichtlichkeit gewinnen würde. Hobsons Erklärung einiger in dem genannten chinesischen Werk angegebener Dekorationsweisen erscheint mir recht problematisch: die auf Seite 231 erwähnte Gruppe „hei ti pai hua" bezieht sich meiner Auffassung nach auf ein Dekor mit weiß emaillierten Blüten auf schwarzem opaken Grunde, wie ich es gelegentlich in China gesehen habe. Hobsons abweichende Erklärung ist ebenso gesucht und unwahrscheinlich wie die der folgenden „fa lang hua fa" genannten Gattung, da es, wie ich mich ebenfalls durch den Augenschein überzeugt habe, Stücke gibt, die von weitem genau wie wirkliches Cloisonné aussehen, bei denen aber tatsächlich die Emaillefarben unter Einfügung dünner Metallstege nicht auf Kupfer, sondern auf Porzellan eingebrannt sind. Diese durchaus unschöne Dekorationsart ist jedenfalls der vom Verfasser an anderer Stelle (II, 234) erwähnten Mode der damaligen Zeit entsprungen, alles und jedes dem Porzellan noch so Fremde, wie Holz, Stein, Lack usw., in Porzellan nachzubilden. Es sollte gezeigt werden, daß es für die damalige Technik Hindernisse überhaupt nicht mehr gab.

In dem folgenden 14. Kapitel werden die im 18. Jahrhundert immer mehr hervortretenden europäischen Einflüsse auf die Form und Dekorationsart des chinesischen Porzellans kurz dargelegt.

Das 15. Kapitel handelt von den Erzeugnissen des 19. Jahrhunderts, die im allgemeinen nur als Dokumente des rasch zunehmenden Verfalls Berücksichtigung verdienen, wenn sich auch einzelne Stücke namentlich aus dem Beginn des Jahrhunderts finden, deren glatte und vollendete Technik ähnlichen Erzeugnissen aus dem 18. Jahrhundert nicht nachsteht. Was hauptsächlich fehlt, ist das Neue, die künstlerische Initiative.

Das 16. Kapitel beschäftigt sich mit den Gefäßformen der Ch'ingdynastie, die die Wucht und Einfachheit der Mingformen mehr und mehr verlieren und gleichzeitig mit dem zunehmenden Verfall der Dekorationsweise allmählich weich und süßlich werden.

Im 17. Kapitel hat sich der Verfasser die dankenswerte Aufgabe gestellt, die der Ornamentik des chinesischen Porzellans zugrunde liegenden Vorlagen und Gedanken kurz zu besprechen. Wie er selbst angibt, ist hierüber verhältnismäßig wenig bekannt. Ein eingehendes Studium dieses schwierigen Gebietes erscheint daher besonders erwünscht, zumal da jedem einzelnen chinesischen Dekor ein ganz bestimmter Sinn zugrunde liegt, der uns leider in vielen Fällen bisher noch nicht klar ist. Je mehr es in Zukunft gelingen wird, diesen Schleier zu lüften, desto tiefer werden wir in den Gedankengang und die überaus reiche Phantasie der Chinesen eindringen. Wir werden neben weiteren Einblicken in ihr Kunstleben eine große Zahl interessanter Aufschlüsse über ihre Anschauungen sowie über ihre Lebensweise im allgemeinen erlangen. Aus diesem Grunde ist das 17. Kapitel, dessen Einzelheiten im Original nachgelesen werden müssen, als Anregung zu weiterem Forschen mit Genugtuung zu begrüßen.

Das 18. Kapitel, in dem die Nachahmungen und Fälschungen besprochen werden, erscheint im Verhältnis zur Wichtigkeit des Themas ungemein kurz. Es ist völlig unmöglich, Brauchbares und Nützliches hierüber auf so wenigen Seiten zu sagen. Hobson scheint

diesem Gebiet seine Aufmerksamkeit überhaupt nur ganz im allgemeinen zugewandt zu haben. Es ist gewiß ein Fehler, wenn ein Buch wie das vorliegende gerade bezüglich des Erkennens der Nachbildungen und Fälschungen den Sammler im Stich läßt. Der Verfasser irrt gewaltig, wenn er meint, daß ein gewisses G e f ü h l für das Alte und Echte den erfahrenen Sammler am leichtesten vor Täuschungen bewahre. Besonders gefährlich ist das Vertrauen auf dieses „Gefühl" bei der altchinesischen Keramik, die in China sowohl wie in Japan mit bewundernswerter Geschicklichkeit nachgeahmt wird, wodurch die geübtesten Europäer vielfach getäuscht wurden. Man geht gewiß nicht fehl in der Annahme, daß a l l e unsere großen Sammlungen eine recht beträchtliche Zahl moderner Fälschungen enthalten. Ich habe auf Seite 28 u. f. meiner Bemerkungen zu dem Zimmermannschen Werk einige meiner in China auf diesem Gebiet gesammelten Erfahrungen niedergelegt.

Bei der Prüfung chinesischer keramischer Produkte bedarf es der angespanntesten Aufmerksamkeit und genauesten Beachtung jeder Einzelheit. Es ist im Vergleich mit vielen europäischen Erzeugnissen insofern vielleicht etwas leichter, sich ein richtiges Urteil über die Echtheit eines Stückes zu bilden, als die in China in einer bestimmten Fabrikationsstätte und zu einer bestimmten Periode angefertigten Gegenstände bezüglich der Struktur und Färbung von Grundmasse und Glasur ganz genau übereinzustimmen pflegen. Es ist daher die Aufgabe einer zukünftigen Forschung, zusammengehörende Stücke zu Gruppen zu vereinen und sie, wenn möglich, bestimmten Fabrikationsstätten zuzuweisen. Eine detaillierte Beschreibung der feinen Unterschiede in der Grundmasse und Glasur der einzelnen Gruppen wird man dem zukünftigen Sammler zur Verfügung stellen müssen, der außerdem lernen muß, sich durch stetes Vergleichen mit alten Stücken oder mit Scherben der gleichen Art vor Fälschungen zu schützen. Nur auf diese Weise und nicht auf Grund eines undefinierbaren „Gefühls" werden wir in der Lage sein, die vielen Nachahmungen alter Stücke zu erkennen, die der Handel nach Europa und Amerika gebracht hat, und die dank einer allzu großen Leichtgläubigkeit und eines meist ungerechtfertigten Vertrauens in das eigene Können nur zu oft Eingang in unsere Sammlungen gefunden haben. Weder dem europäischen noch dem chinesischen Händler liegt im allgemeinen daran, den Sammler aufzuklären. Beide wollen Geld verdienen, was infolge der großen Seltenheit der wirklich echten Stücke seine natürlichen Grenzen hätte, wenn nicht die moderne Fälschung einspränge, um das mangelnde Material zu ersetzen.

Bezüglich des e i g e n t l i c h e n Porzellans der späteren Perioden sind Täuschungen wohl leichter zu vermeiden. Trotzdem gibt es auch hier eine große Reihe von Unterscheidungsmerkmalen, die genau beschrieben und beachtet werden sollten. Hobsons diesbezügliche Angaben machen einen etwas flüchtigen Eindruck. Er hat beispielsweise die teils ausgezeichneten modernen Fälschungen des émail sur biscuit überhaupt nicht erwähnt. Es würde mich zu weit führen, auf Einzelheiten dieses Kapitels näher einzugehen. Ich möchte nur noch bemerken, daß es wünschenswert gewesen wäre, wenn der Verfasser die wiederholt von ihm erwähnte „japanische Note", die den mit ihr Vertrauten vor japanischen Fälschungen schützen soll, zu Nutz und Frommen des angehenden Sammlers etwas näher definiert hätte.

Die A b b i l d u n g e n des Werkes verdienen uneingeschränktes Lob sowohl in Hinsicht auf die Auswahl der Stücke als auch wegen der vorzüglichen Technik ihrer Wiedergabe. Besonders die farbigen Reproduktionen sind von einer fast verblüffenden Naturtreue. Dies sowie die genaue Nachprüfung der chinesischen Texte sind die großen Vorzüge des Werkes, denen ein gewisser Mangel an Übersichtlichkeit und die gelegentlich allzu glatte und nichtssagende Behandlung besonders schwieriger Punkte in weniger günstigem Sinne gegenüberstehen.

ZUR KUNST DER HUNNISCHEN VÖLKER.

Von Zoltán v. Takács.

I.

Das letzte Heft des in meinem Vaterlande erscheinenden „Archaeologiai Értesitö" (Archäologischer Anzeiger, Neue Folge, Jahrgang XXXV, 1915, Heft III—V) gedenkt in einem 18 Seiten starken ungarischen Aufsatze und dessen fast vollständiger deutscher Übersetzung meiner Wenigkeit. Es werden in diesem Schreiben zwei meiner kürzeren Artikel, die in den Heften I—II (S. 65—79, deutscher Auszug S. 6—8) und III—V (S. 211—223, deutscher Auszug S. 33) der genannten Zeitschrift erschienen sind, unter eifrigster Beobachtung aller Äußerlichkeiten einer wissenschaftlichen Polemik „kritisiert" und mir folgende Kleinigkeiten vorgehalten:

Ich sei von einer falschen Hypothese ausgegangen. Meine Beweismethode sei ebenfalls falsch. Meine Ausführungen treffen auch im Detail nicht zu. Meine Forschungsmethode sei überhaupt unrichtig[1].

[1] Der Verständlichkeit halber sei es mir gestattet, die deutschen Auszüge dieser bescheidenen und nur einige Hauptmomente absichtlich kurz berührenden Artikel, die meine Ansichten auch jetzt vollkommen decken, so wie sie an den angezogenen Stellen erschienen sind, Wort für Wort zu wiederholen: I. Zu den Grundformen der Kunst der innerasiatischen Völker. Asiens Kultur- und Kunstentwicklung scheint vom Anfang an durch zwei uralte Destillieröfen, durch Mesopotamien und China, ihren Kreislauf gemacht zu haben. Die zwischen diesen stabilen Polen hin und her wogenden Völker Innerasiens hatten, wohl infolge ihrer unsteten Lebensführung, die Entwicklung der universalen Kultur nicht entscheidend beeinflussen können. Es fiel ihnen eine Art Vermittlerrolle zu. Die Erkenntnis ihrer eigenartigen Begabung stößt auf besondere Schwierigkeiten. Das Riesengebiet, das sich vom Herzen des heutigen Ungarn über das europäische und asiatische Rußland bis China erstreckt, bildete im Altertum und im angehenden Mittelalter eine kulturelle Einheit, deren Wurzeln wohl in der Gegend des Altai und Sajan, der oberen Jenissei und des Baikal zu suchen sind. Die künstlerische Verwirklichung dieser Kultur, deren Einheit keine ethnische Verwandtschaft zur notwendigen Voraussetzung hat, wurde vom Südwesten (Mesopotamien) und dem fernen Osten (China) her wesentlich beeinflußt. (Es will damit nicht gesagt werden, daß die ältesten mesopotamischen und chinesischen Motive, deren durchgearbeitete Form das barbarische Material notwendigerweise umgebildet hatte, letzten Endes nicht auf den Wegen ältester Völkerwanderungen der Sumerier und Chinesen nach Innerasien zurückzuführen sind.) Die uns bekannten Grundmotive der innerasiatischen Kunst, wie die Hirsche (zumeist gekauert dargestellt), Raubvögel (in ganzer Figur, die Köpfe in dekorativer Anwendung), Bären, Wölfe, Argali, raubtierartige Mischwesen, Tiger, usw., kommen in ihrer anscheinend ursprünglichen Reinheit auf den Denkmälern der sog. Minussinsk-Kunst (S. Ellis H. Minns, Scythians and Greeks) vor. Selbst diese Grundformen sind aber in der Art ihrer Erfindung denjenigen der urchinesischen Kunst, den T'ao tie-Fratzen und den Vögeln mit krummem Schnabel auf den Bronzen der Shan- und Chou-Periode innerlich verwandt. Die chinesische Formbildung wird von einer dekorativen Tendenz beherrscht, die der mesopotamischen Kunst wesensfremd, der altaischen dagegen wahlverwandt ist. Man ist eben deshalb berechtigt, diejenigen Kunstformen der alttürkischen, bez. skythischen Völker, die dem chinesischen unmittelbar verwandt erscheinen, zu den Grundformen der innerasiatischen Kunst zu rechnen. Bemerkenswert ist, daß einige Motive, die als Gemeingut der uralaltaischen bez. skythischen Kunst zu betrachten sind, auf verschiedenen Kunstgebieten verschiedenartig gebildet werden. Die bronzenen Tierfiguren (Hunde, Wölfe, Rehe usw.) auf den Klapperwerkzeugen bez. Stangenspitzen, die in Ungarn und Rußland gefunden werden, sind gewissen assyrischen Säulenbekrönungen unverkennbar verwandt. Ähnliche Tierdarstellungen aus dem Altaigebiet sind dagegen mit dem Stilgefühl gebildet, das auch die Pferdedarstellungen der chinesischen Künstler der Han-Periode charakterisiert. (S. die Flachreliefs auf den Grabdenkmälern der Familie Wu. — E. Chavannes, La Sculpture sur Pierre en Chine au temps des deux dynasties Han. Paris, 1893. — Mission Archéologique dans la Chine septentrionale. Paris, 1909.) Merkwürdige Stilunterschiede weisen auch die auf verschiedenen Gebieten vorkommenden Hirschdarstellungen

Daß diese „Kritik" tatsächlich eine Art Vergeltung meiner polemischen Aufsätze „Streifzüge unter alttürkischer Fahne" und „Replik" (Ostasiatische Zeitschrift III, 481—483; IV, 118—122) sein will, geht aus der Bemerkung des Verfassers G. Supka hervor, daß er bezüglich meiner Studie „im Interesse des erfolgreichen Weiterforschens mit einigen sachlichen Bemerkungen nicht zurückhalten kann".

Damit ich der „Sachlichkeit" dieser Bemerkung in jeder Beziehung gerecht bleibe, sei es mir gestattet, einen Schlager meines Gegners, der geradezu zerschmetternd wirken soll, ohne jeden Kommentar vorauszuschicken: „Was nun die apodiktische und keinen Widerspruch gewärtigende Behauptung des Herrn v. T. betrifft, daß die Hiungnus in Europa Hunnen genannt worden sind, ist zu bemerken, daß in Persien, besonders aber in Indien, der Name der Hunnen gleich bei ihrem Auftauchen ‚huna' gewesen ist, obwohl man dort von der europäischen Benennung kaum Kenntnis haben konnte."

Nur nebenbei zwei bescheidene, meine „apodiktische Behauptung" nicht berührende Fragen: Warum entgeht mein „sachlicher" Gegner mit einer Redewendung der Tatsache, daß

---

auf. Besondere Aufmerksamkeit verdient der in der Orchon-Gegend vorkommende Typus, der mit seiner langen schnabelartigen Maulbildung an einige Drachendarstellungen der Han-Künstler erinnert. Chinesischen Ursprungs scheinen auch die Verdoppelungen gewisser Motive zu sein, die sich von Ostasien aus, über Sibirien, bis zum Wolga-Gebiet, bez. Großbulgarien verfolgen lassen, wo sie dann auch ihren Eingang in die altgermanische Tierornamentik gefunden. Als verschiedene Varianten desselben Grundgedankens sollen folgende Beispiele angeführt werden: Verdoppelung des Drachens (auf altchinesischen Bronzen — Abbildungen in Po-ku t'u-lu — und auf den Han-Skulpturen als angebliche allegorische Darstellung des Blitzes; Abbildung bei Chavannes, Mission Archéologique dans la Chine septentrionale, Pl. LXVIII.), des kentaurartigen Fabelwesens (auf Han-Skulpturen, Chavannes, Pl. XLII., LXXXV.), des Bären (aus Sibirien — Abbildung bei Aspelin, Antiquités du Nord finno-ougrien, S. 133, Fig. 559), des Steinbocks (Aspelin, S. 58, Fig. 227), des Drachens (aus Muroma im Gouv. Wladimir. Aspelin, S. 192, Fig. 900), des Pferdes (aus Bolgary in Rußland. Aspelin, S. 167, Fig. 783). Die Wanderungen dieser Motive geben ungefähr den Weg an, den die nach Europa ziehenden Hunnen hinterlegt haben müssen. Denkmäler dieser Art müssen daher teils von den Hunnen selbst stammen, teils zur Zeit ihres Aufenthaltes in Chinas Nachbarschaft an die innerasiatischen bez. osteuropäischen Völker vermittelt worden sein. (Anmerkung. Es sei mir gestattet, eine Beobachtung, die ich in den ungarischen Text nicht mehr einschalten konnte, wegen ihrer Wichtigkeit bereits in diesem Zusammenhang in aller Kürze zu veröffentlichen. Unter den Flachreliefs der um 123 n. Chr. errichteten Pfeiler des Chao-che in Teng-fong hien, in der nordchinesischen Provinz Ho-nan befinden sich die übereinstimmenden, aber im Gegensinne angebrachten Darstellungen von zwei Vögeln mit je einem Fisch, den sie unter den Krallen halten und mit dem Schnabel zerfleischen. (S. Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale. Pl. XVIII—XIX.) Eine inhaltlich und stilistisch ganz entsprechende Reliefdarstellung befindet sich auf einer Bronzeplatte, die zu dem bekannten Funde von Szegedöthalom gehört und im Museum der Stadt Szeged aufbewahrt wird. S. Archaeologiai Értesitö 1881, S. 153.) Dieses Denkmal der großen Völkerwanderung kann wegen seines Zusammenhanges mit China mit gutem Recht für hunnischen Import gehalten werden. (Eingehendere Analyse mit Heranziehung verwandter, aber aus früheren Perioden stammender und andere Stilprinzipien vertretender Darstellungen auf olbischen Münzen und skythischen Altsachen behalte ich mir vor.) — II. Hunnische Kunstdenkmäler von Szegedöthalom. Die in Heft 1—2 des Jahrgangs dieser Zeitschrift auf S. 8 erwähnte, getriebene bronzene Reliefdarstellung eines Seeadlers mit Fisch, die im Jahre 1879, während der Theißregulierung in Szegedöthalom gefunden wurde (Fig. 1 zum ungarischen Text), entspricht inhaltlich und stilistisch zwei symbolischen Darstellungen (Fig. 8), die in Teng-Fong hien einen Pfeiler des Chao-che zieren. Eine Goldplatte mit einer analogen Darstellung (Fig. 7) wurde in Rußland, in der Gegend des Dorfes Pastyrskoje (Gouv. Kiew) gefunden. Beide sind inhaltlich einem permischen Funde, der von Aspelin mitgeteilten Darstellung eines Seeadlers (Fig. 11), eng verwandt und unterscheiden sich von den auf olbischen Münzen (Fig. 2—6) befindlichen ähnlichen Darstellungen dadurch, daß sie nicht, wie die letzteren, den Delphin, sondern den Fisch enthalten. Die Bronzeplatte von Szegedöthalom ist ein Bruchstück eines Anhängsels, das unter den rußländischen Denkmälern der Völkerwanderungszeit viele Analogien hat (Fig. 12—14). Andere Funde aus Szegedöthalom, insbesondere ein mit geschweiften Ringen gezierter Riemenbeschlag (Fig. 18), kann infolge dieser Motivenverwandtschaft mit den Opfergefäßen von Törtel, Kaposvár, Sisran und Ustschissolsk in Verbindung gebracht werden, die wieder auf chinesische Vorbilder zurückzuführen sind. Die besprochenen Funde von Szegedöthalom sind auf Grund der Verwandtschaft, die sie mit der Kunst Chinas verbindet, den aus dem fernen Osten eingewanderten Hunnen zuzuweisen.

die Hunnen im Avesta nicht „huna", sondern „hunu" genannt werden? (Vgl. meinen Aufsatz „Turanism" in der „Hungarian Review" Nr. 1, S. 37.) Warum wird er sich selbst inkonsequent, indem er „Hiungnu" schreibt, obwohl er in der „Ostasiatischen Zeitschrift" (IV, S. 117) mit mir polemisierend nachdrücklichst behauptet hatte, daß es phonetisch richtiger sei „Hiongnu" zu schreiben?

Nun aber zur Sache.

„Eine wesentliche Voraussetzung der Studie des Herrn v. T. ist, daß die Hunnen chinesische Kunst mit sich nach Europa brachten." (S. 113.) „... Ein charakteristisches Beispiel des a priori Ausgangspunktes."

Es fällt mir natürlich gar nicht bei, von diesem meinem aprioristischen Ausgangspunkte auch nur auf Haaresbreite abzuweichen. Ich sollte denn das ganze chinesische Geschichtsquellenmaterial unbeachtet lassen!

Er zitiert von mir einige, seiner Meinung nach nicht zutreffende Behauptungen, darunter auch die folgende: „Nach dem heutigen Standpunkt der Wissenschaft hat sich zwischen den Chinesen und den alttürkischen Völkern ein gewisses kulturelles Tauschverhältnis entwickelt..."

„Diese Auffassung," bemerkt er, „die im Grunde genommen mit der 1897 erschienenen Studie Reineckes identisch ist, wirkte damals mit der Kraft des Neuen, doch konnte ihre Wirkung nur so lange anhalten, bis das archäologische Material des zwischen China und Europa gelegenen Gebietes einer Revision oder neuerlichen Bearbeitung teilhaftig wurde."

Reinecke sprach meines Wissens nicht von den Hunnen. Die Anregung zu meinen Hunnenstudien verdanke ich jedoch tatsächlich seinen Ausführungen und machte auch nie ein Geheimnis daraus. (S. Archaeologiai Értesitö 1914, S. 280. — Ostasiatische Zeitschrift II, S. 88. — Archaeologiai Értesitö 1914, S. 199. — Monatshefte für Kunstwissenschaft 1915, Heft III, S 103. — Az Ujság, 24. April 1914, Feuilleton.) Seinen Standpunkt halte ich auch heute für richtig, da daran die „Revision oder neuerliche Bearbeitung" des „archäologischen Materials des zwischen China und Europa gelegenen Gebietes" nichts Wesentliches ändern kann, solange das „archäologische Material" in China selbst in überwiegend großem Teile unter der Erde begraben liegt.

Es wird gegen mich auch Tallgren angeführt:

„Aus chinesischen Quellen wissen wir, daß China schon früher in ständigen Beziehungen zu seinen westlichen Nachbarn gestanden hat. Für meinen Teil bin ich geneigt, hierbei die Chinesen hauptsächlich für die Empfänger anzusehen." (Tallgren führt als Beweise die Messermünzen und Tüllenäxte an.) „Der Typus" — der Tüllenäxte — „kann auch sehr gut aus dem Beginne des dritten Jahrtausends v. Chr. stammen, jener Zeit, da ... (sic!) der Babylonier Nakhunta, identisch mit dem Chinesen Hwang-Ti, mit 100 Familien von Chaldea nach China zog... (sic!)."

Mein Gegner fühlt sich aber, wahrscheinlich durch seine „Sachlichkeit", bewogen, Tallgrens folgende Bemerkungen auf eine recht naive Weise zu unterschlagen: „Das Auftauchen des galoppierenden Pferdes in China wird jedoch kaum viel älter sein, als die Handynastie, zu deren Zeit der große Zug nach Baktrien unternommen wurde." „... da nach den zahllosen Schriften Terrien de Lacouperies der Babylonier Nakhunta" (s. oben!). „... Ich will damit durchaus nicht behaupten, daß Terrien de Lacouperie recht hat. Immerhin sollte man meiner Ansicht nach seinen zahlreichen ‚Item' oder den von ihm zusammengestellten Übereinstimmungen zwischen der chaldeischen und der frühchinesischen Kultur wieder mehr Beachtung schenken, wenn auch seine Werke so viele Phantasien und Irrtümer enthalten." (Hätte nur mein strenger „Kritiker" eine blasse Ahnung davon, wie sich die anerkanntesten Sinologen über Terrien de Lacouperie äußern!) „Sei dem, wie ihm wolle," läßt mein Antagonist seinen Gewährsmann Tallgren weiter sprechen, „mag die chinesische Kultur gänzlich oder nur teilweise westlichen Ursprungs sein, jedenfalls ist sie durchaus nicht der gebende Teil gewesen. Der formenbildende Kultureinfluß Chinas ist in früherer Zeit gering gewesen. China war der passive Empfänger." (Die Kupfer- und Bronzezeit in Nord- und Ostrußland. I. Helsingfors 1911, S. 15 ff.)

Ich möchte gerne wissen, auf welchen westlichen Einfluß der ganz eigenartige Rankenstil der Shan- und Chou-Zeit zurückzuführen ist! Man beachte dazu die z. T. auch von F. R. Martin hervorgehobenen chinesischen Motive auf den altaischen Altsachen der Bronzezeit, die im Werk des genannten Autors „L'age du bronze au Musée de Minoussinsk" (Stockholm 1893) unter folgenden Nummern angegeben sind: 1 (11), 3 (2), 7 (1), 15 (1—3, 5, 7, 8, 26), 16 (1, 16), 17 (15—22), 20 (10—12), 21 (2), 22 (3), 27 (8), 28 (19), 29 (1, 11, 17), 30 (32, 34—39), 31 (69).

Wie pflegt mein aufmerksamer „Kritiker", der so gerne auf seine Belesenheit pocht und mich von oben herab unterrichtet, seine Quellen zu benützen, wenn er solche bei der Hand liegende Beweise unbeachtet läßt?

„Nehmen wir zu alldem" — setzt Herr Supka fort — „noch die von Münsterberg (Chinesische Kunstgeschichte, I, S. 35 ff.) und Hirth (Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, passim) zitierten Daten . . ., so müssen wir feststellen, daß die Stellungnahme des Herrn v. T. ‚dem heutigen Stand der Wissenschaft' nicht entspricht."

Hätte mein Kritiker aber Hirth wirklich gelesen und wäre ihm das zitierte grundlegende Werk nicht nur dem Titel nach bekannt, so würde er sofort einen anderen Ton anschlagen. Hirth führt nämlich, wie allen Studierenden der altchinesischen Kunst, die über die allerersten Schritte hinaus sind, bekannt ist, im ersten Abschnitt seiner Studie aus, daß sich in den ältesten uns bekannten Perioden der chinesischen Kunst (Shan- und Chouzeit) eine autochthone Entwicklung abgespielt hatte.

Eine Grundlage meines Gegners hat nur eine einzige Bemängelung, nämlich indem er bemerkt, es könne über sibirische Schwerter nicht gesprochen werden, da sich unter den altaischen Bronzen, nach Tallgrens Behauptung (a. a. O., S. 11) kein einziges Schwert befinde. — Also gut: nur Messer und D o l c h e! Hörnes gebraucht zwar die Benennung „Kurzschwerter" (Die Kultur des Urmenschen. Sammlung Göschen), und mein dieses eine Mal auffallend gewissenhafter Gegner glaubt wohl selbst nicht, daß die altaischen Völker das Schwert nicht gekannt hätten. Und — last not least — wir kennen doch wenigstens eine rudimentäre Abbildung des altaischen Schwertes der Bronzezeit, und zwar aus einer, eine Opferszene darstellenden Felsenzeichnung der Abakan-Gegend. (Inscription de l'Jénisséi, Fig. 4.) Auch Herr Supka wird sich daran erinnern müssen (obwohl in einem peinlichen Zusammenhang). Er hat doch die bekannte Abbildung dieser Darstellung in den Österreichischen Monatsheften für den Orient mitgeteilt und die darauf befindlichen Opfergefäße als Analogien eines chinesischen — Pferdegeschirres hingestellt! — Nicht wahr? — Wir wollen aber absolut „sachlich" bleiben.

Supka wirft mir auch vor, daß ich mich auf Aspelin berufe, obwohl sein Atlas „nicht auf der mehrfach betonten heutigen Höhe der Wissenschaft" steht. Nun, was soll ich machen, wenn Aspelins reich illustriertes, grundlegendes Werk (Antiquités du nord finno-ougrien. Helsingfors 1877/80) noch immer die einzige Publikation ist, die das uralaltaische (sagen wir: uralische und altaische) archäologische Material — wenn auch der Ergänzung und Richtigstellung bedürftig — zusammenfassend behandelt? Bartsch ist auch zum großen Teil antiquiert, muß aber dennoch immer zitiert werden.

Das von mir angeführte Denkmal (nicht „Denkmäler") aus der Wladimir-Gegend (Aspelin III, S. 192, Abb. 900) hat nicht nur eine, sondern mehrere Parallelerscheinungen in der chinesischen Kunst der Hanzeit. (Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Pl. XXIV, XXIX.) Es stammt aus der E i s e n z e i t d e r W o l g a - G e g e n d. Wie kommt also Supka dazu, in diesem Zusammenhang über Aspelins „t r o j a n i s c h e B u r g e n a n F i n n l a n d s K ü s t e n" oder Tallgrens „spezifische B r o n z e k u l t u r" zu sprechen? Seit wann ist in der Archäologie die Raum- und Zeitlosigkeit leitendes Prinzip geworden?

Der Bilarsker Fund — B e s t a n d t e i l e i n e r S c h n a l l e — hat mit dem von Supka angeführten N a d e l k o p f a u s S m i ß (Gotland) soviel wie gar nichts zu tun. Er geht vielmehr ganz gut mit einer S c h n a l l e a u s T r i f a n o w a Martin, a. a. O., 31 [16]) zusammen und ist damit zu einer Gruppe zu rechnen, in der chinesische Formen durchaus nicht zu den Seltenheiten gehören.

Funde, die dem von mir angeführten Gehänge von Bolgari verwandt sind, werden von Hackmann „in seinem typologischen Werke, einer amtlichen Ausgabe des finnischen National-

museums" (mein Gegner vergißt hier auf einmal, daß er es sonst mit den Literaturangaben peinlich genau nimmt!) nicht wie Supka will, 1100—1300, sondern 700—1300 datiert. Damit soll aber die ältere Periode der II. Eisenzeit für Finnland bezeichnet werden. In der Gegend von Bolgari sind die fraglichen Gegenstände viel früher bekanntgeworden. Wir lesen eben bei Hackmann (Trouvailles préhistoriques par Julius Ailio et Alfred Hackmann, 1911, S. 14): „Beaucoup de ces formes sont indigènes, d'autres importées des régions occupées par les tribus finnoises de Russie, ou fabriquées en Finnlande sur des modèles originaires de ces régions: ce dernier cas est incontestablement celui des objets ornés de deux têtes d'animaux, ou de deux cavaliers, qui se font face, ou se tournent le dos (Fig. 125)."

Und das zentrale Motiv des Gehänges, der männliche Kopf, veranlaßt uns, wieder auf den unmittelbaren Wirkungsbereich der chinesischen Kunst zurückzugreifen. Man denke nur an die Anhängsel in der Form von männlichen Köpfen, die bei Martin — a. a. O., 29 (38—45) — als „pendeloques de travail chinois, d'une époque plus récente" registriert sind. Unter ihnen befindet sich auch eine Reiterfigur — 29 (42) —, die auch von Aspelin (Types de peuple de l'ancienne Asie centrale. Helsingfors 1890, Fig. 8) mitgeteilt wurde. Eine gleichfalls von Aspelin mitgeteilte Bronzefigur eines Bogenschützen aus Barnaul, bez. Kulandinskoje (Aspelin, a. a O., Fig. 9) führt uns direkt zu den Hunnendarstellungen der Han-Zeit (Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Pl. XXVII—XXVIII).

Von den durch Supka strittig gemachten Verdoppelungen habe ich übrigens selbst bemerkt, daß sie bereits in der sumerischen Kunst vorkommen. In dem obenerwähnten Zusammenhange sind sie aber doch als eine Ausstrahlung chinesischer Kunst aufzufassen. Sie könnten durch das hunnische Gebiet nach Nordosteuropa gelangen, noch bevor dort die Hunnen selbst erschienen sind.

Mit dem Gefühl unzweifelhafter Überlegenheit bemerkt Supka auch folgendes:

„Von den Hirschen des Gedenksteines aus der Orchon-Gegend behauptet Herr v. T. selbst, diese seien die östlichsten Exemplare dieses Motivs, dennoch sucht er ihre Erklärung ‚in der suggestiven Wirkung des chinesischen Drachens'. Vornehmlich die Maulform ist es, wodurch die Voraussetzung des Herrn v. T. veranlaßt wird, der nach einigen ‚spirituellen', ‚animistischen' und ‚ornamentalen' Allgemeinheiten feststellt, diese Kunst könne keineswegs mit der mesopotamischen bzw. iranischen in Zusammenhang gebracht werden. Darin hat er vielleicht recht Wenn er aber die kaukasischen Denkmäler besichtigt hätte, würde er dort eine ganze Reihe Hirsche mit ähnlicher Maulform, hauptsächlich aber aus der Bronzezeit, gefunden haben."

Der erstbeste angehende Kunsthistoriker, dem die methodische Stilkritik kein fremder Begriff ist, wird Supka aufklären müssen, daß es sich doch nicht schickt, monumentale Abbildungen des Edelhirsches aus dekorativ angewandten winzigen Raubtierdarstellungen abzuleiten. Denn die „Hirschen", die Herr Supka mit der durchsichtigen Verschleierung „hauptsächlich aus der Bronzezeit" umhüllt, sind, wie aus seinen Anmerkungen zum ungarischen Text ersichtlich, ohne Ausnahme stilisierte Darstellungen von Hunden oder Wölfen.

Den kaukasischen Hirschdarstellungen aber, die er unter seinen zahlreichen Anmerkungen zum ungarischen Text gleichfalls erwähnt, gehen zeitlich und stilistisch bekanntlich die in den Skythengräbern von Krassnokutsk gefundenen Tierornamente voran, von denen bereits Kondakow und Tolstoi (Antiquités de la Russie méridionale, II, S. 255—256) bemerken: „Quatre plaques découpées à jour, appartenant aux branches des mors, présentaient l'aspect d'une roue à quatre rais, formés par des cous et des têtes de griffons. *Des ornements de ce genre se retrouvent plus tard parmi les antiquités du Caucase et même de la Scandinavie . . .* Parmi les ornements des autres brides, mentionnons une paire de plaques oblongues pour les joues, en argent, découpées à jour et gravées, représentant les bustes de deux chevaux, adossés et émergeant d'une palmette. *La parfaite ressemblance entre cet objet et les têtes de chevaux découpées, dont on décore très souvent le fronton des maisons des paysans russes, est d'autant plus digne d'attention qu'elle forme en quelque sorte un trait d'union entre les types artistiques de l'Oural-Altai et les ornements empruntés au règne animal par l'art du nord de l'Europe.*"

(Ich zitiere natürlich die französische Ausgabe des Werkes „Russkija Drewnostij", da ich Russisch leider nicht kann. Supka pflegt mir gewöhnlich mit Berufungen auf die Illustrationen der russischen Originalausgabe vor den Kopf zu schlagen. Ihm muß also wahrscheinlich das Russische geläufiger sein. Das französische Exemplar der Handbibliothek der archäologischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums, deren Kustos Supka ist, habe ich aufgeschnitten.)

Nun, ich nehme mir die Freiheit, auch die Ornamente von Krassnokutsk aus der altchinesischen Tierornamente abzuleiten. Man vergleiche die Greife von Krassnokutsk (Kondakow-Tolstoi, a. a. O., Abb 233) mit den Tierköpfen bei Muth (Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen), Taf. XVII, Fig. 106, 108, 112; Taf. XXVIII, Fig. 292; Taf. LXV, Fig. 472. Die Stilisierung der Pferdeköpfe bei Kondakow-Tolstoi (Fig. 234) mit den Proben bei Muth, Taf. XVII, Fig. 110, 117; Taf. XXIII, Fig. 222. Auf die Komposition hin vergleiche man das sibirische Ornament bei Minns, „Scythians and Greeks", Fig. 193, mit dem erwähnten Stück von Krassnokutsk (Kondakow-Tolstoi, Fig. 234).

Ich gehe aber noch weiter und mache kein Geheimnis daraus, daß ich in der skythisch-permischen Kunst chinesische Elemente erkenne. Man vergleiche daraufhin die Drachen auf den Tierkompositionen, die Hjalmar Appelgren-Kivalo in seiner vorzüglichen Studie „Die Grundzüge des skythisch-permischen Ornamentstiles" auf S. 7 (Abb. 7, 8) mitteilt, mit den Drachen auf den Han-Skulpturen (Chavannes, a. a. O., Pl. LXX). Man vergesse auch nicht dabei, daß die permischen Tierköpfe mit ihren schnabelartigen, langen Maulformen auf Abb. 8 bei Appelgren-Kivalo einerseits mit den Orchon-Hirschen, andererseits mit den altaischen Knochenschnitzereien aus der Katanda-Gegend (Minns, a. a. O., Fig. 172, XII, 2 u. 3) verwandt sind. Auch diese letzteren können aber auf chinesische Muster zurückgeführt werden.

Die vergleichende Betrachtung von Hirschen und Drachen findet aber bekanntlich volle Berechtigung in Anbetracht dessen, daß in der altchinesischen Kunst Drachen mit Vorliebe mit Hirschgeweih dargestellt werden.

Berechtigte Entrüstung will mein Gegner aus folgenden Zeilen herausfühlen lassen:

„Geradezu Verwahrung einlegen müssen wir gegen jene Forschungsmethode (wieder einmal die ‚Methode', was ihn besonders schmerzt!), wie die sibirische Phalara (Kondakow-Tolstoi, Russkija Drewnostij, III, S. 64) von Herrn v. T. erledigt wird. „Auch sie" — nämlich die ‚sibirischen und in der Kunstauffassung ihnen verwandten Künstler' — „kennen den Tiger — und wenn sie ihn in der Kunst auch mit weniger dekorativer Phantasie verwerten, als ihre chinesischen Nachbarn, machen sie doch eine unseren Augen völlig ungewohnte Komposition daraus, deren Elemente wiederum nur unter den urchinesischen Tierornamenten gefunden werden können und die infolgedessen wesentlich von allem abweicht, was von den übrigen asiatischen Völkern geschaffen wurde" ... Wer sich auch nur im entferntesten jemals mit der sibirischen Kunst befaßt hat, weiß, von welch grundlegender Wichtigkeit für diese ganze Kunstübung gerade die von dem Herrn v. T. bezogene Phalara und die mit ihr verwandten sibirischen Goldornamente sind; der weiß, daß sich eine ganze Reihe von Forschern bemüht hat, diese rätselhafte Kunst in ihre Elemente zu zerlegen und ihren Ursprung zu lösen. Nur durch Unorientiertheit läßt sich ein solches Abtun in fünf Zeilen entschuldigen, das mit Hilfe nicht existierender Analogien kunsthistorische Forschung betreiben will."

Und da kommen die „Analogien", die mich „zum Nachdenken hätten mahnen müssen":

1. „Eine Simferopoler (Taurien) Phalara mit Drachen" und 2. „eine Phalara aus Ananjino, die ein Pferd exemplifiziert". (! — Minns, a. a. O., S. 257: *Besides the Altai region and western Siberia,* finds of objects of the Scytho-Siberian type are made in the Urals and in the forest region to the west of them. Evidently there was intercourse but no regular domination, such as is suggested by the finds in Little Russia. The best example of a mixed Finno-Scythic culture (it may be premature to name it so, but all likelihood points to such a name being near the mark) is the cemetery of Anánjino on the river Tomja near Elabuga, on the lower Kama. Ananjino belongs to the transition from bronze to iron; there are ... *some beast style ornaments recalling Siberian forms, for instance a twisted-up beast (f. 180) whose analogues come from the Crimea (f. 181) and from Siberia (p. 274, f. 194). On the other hand some things recall the remains*

found further to the north about Perm and everything is rudely made . . ." Vgl. meine obige Bemerkung über permisch-ostasiatische Beziehungen!

3. „Der Ring mit dem Löwen aus dem Oxuser Schatz." (Dalton, The Treasure of the Oxus, S. 106. — So persisch wie nur möglich, und die Bewegung des Tieres aus dem fliegenden Galopp abgeleitet!)

4. „Die Kubaner Löwenscheibe." (Hat mit meinem sibirischen Tierornament weder inhaltlich, noch stilistisch, noch kompositionell etwas zu tun.)

5. „Die Elektron-Phalara mit dem Greif, der ein weibliches Haupt hat, in der Khanenko-Sammlung." (Koll. B. Khanenko, II, 1899, XX, 453. — Zeigt griechischen Einfluß.)

6. „Aus derselben Sammlung (XVI, 316) drei Pferde-Phalaren und ein kreuzförmiges durchbrochenes Ornament (sämtlich aus dem Gebiete des Pultawaer Gouvernements), auf dem sich der Gazellen-(?)Typus dieses Motivs wiederholt." (Vgl. das obige Zitat von Minns!)

7. „Die ein wenig primitiver ausgeführte Bronzephalara mit der Schlange im Moskauer Universitätsmuseum." (Kondakow-Tolstoi, Russkija Drewnostij, III, Abb. 184. — Geht mit altaischen Formen sehr gut zusammen, ist also geeignet, meine Annahme zu rechtfertigen. Nur ist es selbstverständlich keine Schlange, sondern der Kopf eines Steinbocks! Vgl. Martin, a. a. O., 29 (29). — Martin scheint noch vor kurzem bei Supka etwas besser angeschrieben gewesen zu sein, denn in der Ostasiatischen Zeitschrift IV, S. 118 hieß es noch: „Und wenn ich mich auf die zu bewerkstelligenden Ausgrabungen in Minussinsk berief, so ist das — nach Martins bisherigem Materiale — doch was anderes, als wenn v. Takács über gemeinsame Kulturdenkmäler von Ungarn bis Japan spricht, die aus der Erde gegraben wurden! Wo sind sie denn eigentlich?" — Hoffentlich wird Martin bei Herrn Supka nach diesem kleinen Unfalle wieder mehr Beachtung und Sympathie finden.)

8. „Das Ornament auf dem Deckel des Nowotscherkassker Parfumhalters." (Kondakow-Tolstoi, a. a. O., Abb. 138. — Das hat noch gefehlt!)

9. „Der (rechterhand letzte) Tiger der am Don gefundenen Massageten-Schwertscheide aus dem VI. Jahrhundert." (Kieseritzky, Funde in Südrußland, Arch. Anz. 1902, S. 45. — Dieser „Tiger" ist ein Prachtexemplar von einem Löwen!)

10. „Wegen mehrfacher Verwandtschaft mit dem Simpheropoler Exemplar (Drachen- oder Ziegenkopf, kreisförmiger Körper, spirale Flügelkomposition, spirale ‚muscle-marking', in einem neuerlichen Tierkopf endender Unterkörper) das Szemibratyiner Plattenornament." (Kondakow-Tolstoi, II, S. 119. — Seit der Troglodytenzeit der vergleichenden Stilkritik noch nicht dagewesen!)

Die darauffolgenden chaotischen Motivenerklärungen beweisen, daß Herr Supka nicht imstande ist, Stilfragen von Inhaltsproblemen kulturhistorischer Natur zu unterscheiden.

Wüßte er nur, wie er mir recht gibt, indem er mit mir zu scherzen versucht: „Betrachtet man nun das beigeschlossene Bild" — chinesischer Opferkessel der Chou-Zeit, nach einer Photographie von Fr. Hirth — Muth, Stilprinzipien, Taf. II, Abb. 2 —, „so sieht man einen Kessel mit geometrischer (sic!) Tierornamentik, der von Muth musterhaft analysiert wurde; ein der sibirischen Phalara auch nur im Prinzip ähnliches Ornament darauf zu entdecken, ist natürlich unmöglich. Dort gibt es keine Kreiskomposition, keinen widernatürlich zurückgebogenen (sic!) Hinterkörper, keine — für die sibirische Kunst entscheidende Bedeutung besitzende — ‚muscle-marking', kein Gold, ja nicht einmal einen Tiger."

Jawohl: da gibt es eben „keine . . . ‚muscle-marking', . . . nicht einmal einen Tiger!" — Und was ist auf den sibirischen Tierornamenten aus dem für die assyrische Kunst wohl „entscheidende Bedeutung besitzende" — ‚muscle-marking', was ist aus dem Tiger geworden? — Das ist es eben, was ich demonstrieren wollte. Natürlich durch ein chinesisches Extrem. Die Verallgemeinerung, das Streben nach dem Unpersönlichen, nach einer absolut abgeleiteten Formensprache. Herr Supka kann den erstbesten Hörer der Kunstgeschichte bezüglich seiner Vergleichsmethode befragen, um zu erfahren, daß dies gleichbedeutend sei damit, ein Madonnenbild von Cranach mit einem von Perugino unter dasselbe Dach zu bringen.

Nur nebenbei sei es bemerkt, daß Herr Supka die Funde, die tatsächlich für Analogien gehalten werden können und die mit China auch topographisch zusammenhängen, mit eiserner Konsequenz unberücksichtigt läßt. (Martin, a. a. O., 29 [17].)

Um Herrn Supka in jeder Hinsicht gerecht zu werden, muß ich hier auch die folgende, für ihn durchaus charakteristische Äußerung einschalten: „Daß die Szeged-Öthalmer Ornamente, wo der Vogel den Schnabel in einen Fisch hackt, mit der chinesischen Kunst gar nichts zu tun haben, braucht wohl des weiteren nicht betont zu werden. Trotzdem sich Herr v. T. die Publizierung sowohl dieses Stückes wie der verwandten Olbianer Münzendarstellung und skythischen Antiquitäten vorbehalten hat (Arch. Ért. 1915, deutscher Auszug S. 8), sieht sich auch der Gefertigte bemüßigt, behufs Feststellung des richtigen Tatbestandes ausführlich zur Frage Stellung zu nehmen." (Ich hielt am 26. Oktober 1915 über das Thema eine Vorlesung, deren Text ich dem Redakteur des Arch. Ért. E. v. Varju bald zur Verfügung stellte. Die Studie ist mit Supkas vorheriger Kritik, die unter dem ungarischen Text vom 20. Dezember 1915 datiert ist, gleichzeitig erschienen.)

Und nun soll alle Welt wissen, daß Herr Supka soundso viel Bücher aufgeschlagen, eine Anzahl dem Relief von Szegedöthalom inhaltlich mehr oder minder verwandte Darstellungen berücksichtigt hat, sich bei der Zusammenstellung seines Materials durch ikonographische und stilistische Unterschiede nicht am mindesten beeinflussen ließ und nur die für den Archäologen wichtigsten Umstände — wenigstens gelten sie bis jetzt als solche — unbeachtet ließ, daß die in Rede stehende Bronzeplatte von Szegedöthalom in einem der reichsten und bedeutendsten Fundbezirke der Völkerwanderungszeit ausgegraben wurde, daß die Hunnen aus Chinas Nachbarschaft nach Ungarn gewandert sind, und daß die von mir analysierte Fischaardarstellung sowohl inhaltlich als auch stilistisch dem Relief auf dem Pfeiler des Chao-Che noch immer viel näher steht, als all die ähnlichen kyprischen, pontischen, thrakischen und spätrömischen Darstellungen, die aus grundverschiedenen Kunstkreisen herrühren. Die nächstverwandten Typen (Perm, Dnjepr-Gegend) sind von mir freilich in der obenerwähnten Studie (s. Anm. II) schon vor Supkas „Kritik" berücksichtigt worden; er hinkt also meinen Ausführungen gewissermaßen nach.

Herr Supka selbst erkennt dies indirekt, indem er bemerkt: „Letzthin durften wir aber die Bekanntschaft eines Denkmals machen, auf dem der fischzerreißende Adler, was Einstellung, Bewegung und verhältnismäßig primitive Ausführung betrifft, geradezu ein Parallelstück der Szeged-Öthalmer Platte sein könnte, wenn es nicht aus den ‚ältesten Zeiten' Assyriens, also jedenfalls aus den Zeiten vor der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. stammte. Der Gegenstand, den wir nach Meißner (Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik, Leipzig 1915, S. 20) reproduzieren (Abb. 4), ist ein Tongefäß mit gestochener Technik."

Also auch hier ein asiatischer Typ, mit dem Adler und dem Fisch, wogegen alle die Darstellungen, die Herr Supka mit der Platte von Szegedöthalom in „organischen" Zusammenhang bringt, den Delphin der klassischen antiken Kunst enthalten.

Seine „organische Denkmalsreihe" sieht folgendermaßen aus:

„Szeged-Öthalmer Platte (spätestens) 5.—6. Jahrh. n. Chr.;

Münze Rescuporis' VIII., 4. Jahrh. n. Chr." (Ikonographisch nur in mittelbarem Zusammenhang!);

„Istroser Münzen, 3. Jahrh. n. Chr. bis IV. Jahrh. v. Chr. (335 v. Chr.);

Gedenktafel Aristagoras', 2. Jahrh. v. Chr.;

Komplette Reihe der olbischen Münzen (die frühesten) 5. Jahrh. v. Chr.;

Quadr. inc. Münzen von Sinope (spätestens) 415 v. Chr.;

Quadr. inc. Münze von Kyzikos 450 v. Chr.;

Paphoser Münzen auf der Insel Kypros 460 v. Chr."

Die Goldplatte der Sammlung Khanenko (Adler und Fisch) mußte natürlich aus dieser „organischen" Reihe ausbleiben, da sie Herrn Supka wohl ein Strich über die Rechnung ist.

Ich will noch dieses Mal ganz kurz darauf hinweisen, daß die Platte von Szegedöthalom mit zwei goldenen Anhängseln aus der Völkerwanderungszeit (Ung. Nationalmuseum; publ. zuerst in Arch. Ért. 1880, S. 349—350) im wesentlichen verwandt ist. Die letzteren gehen

aber mit einigen rußländischen Denkmälern der Völkerwanderungszeit (Coll. B. Khanenko, IV, Pl. VIII, Fig. 244, 252) eng zusammen. Die auf dem Stück von Szegedöthalom vorkommenden Ornamente sind mit einigen Zierformen der altchinesischen Bronzekunst vollkommen identisch. Man wolle nur die Schuppenornamente auf einigen chinesichen Vasen (Po-ku-t'u-lu II—III, Abb. 15, 33, IV—V, Abb. 12, 27, XVII—XVIII, Abb. 1—3) und die Ornamente wotsan und lien-chu (B. Laufer, Jade, S. 206, Fig. 109, nach Ku-yü-t'u-p'u) zum Vergleich heranziehen. — Es ist noch in diesem Zusammenhang zu erwähnen, daß das Anhängsel in der Form eines geteilten Ringes der Samml. Khanenko (Coll. Khanenko, Bd. VI, Nr. 344, gefunden im Dorfe Bukrin — Bezirk Kanew, Gouv. Kiew) mit dem chinesischen Halbring (Küeh), das als Symbol der Verbannung, bzw. der Befugnis der Urteilsfähigkeit am Gürtel getragen wurde (Laufer, Jade, S. 216, Fig. 117) unverkennbar analog ist.

Endlich ein Witz, der Herrn Supka besonders viel Vergnügen zu machen scheint, den ich aber für unvollkommen halte und daher mit der nötigen Ergänzung versehe.

Herr Supka schreibt: „In Angelegenheit der Törteler und des Kaposvölgyer Kessels wollen wir bloß kurz bemerken, daß die angebliche Priorität des Herrn v. T. in dieser Frage durch den Antwortartikel des Gefertigten im Jahrgang IV, S. 115—118 der Ostasiatischen Zeitschrift auf den gehörigen Wert gesetzt wurde, in dem bewiesen wird, daß eine mit der Ansicht des Herrn v. T. identische Auffassung vor ihm schon von ungefähr fünf Autoren gehegt wurde."

All dies wäre nun an und für sich kein Witz, wenn diese unschuldigen Zeilen nicht folgende Prämissen hätten: Herr Supka hat mir in der Ostasiatischen Zeitschrift keinen einzigen Archäologen oder „Nichtarchäologen" namhaft machen können, der die auf die erwähnten Opfergefäße bezügliche Hunnentheorie aufgestellt und begründet hätte. Es wurde in der Literatur nicht einmal in der Form eines Einfalles bemerkt, daß die Gefäße mit den Hunnen in Zusammenhang gebracht werden könnten.

Herr Supka hat mich außerdem in der Ostasiatischen Zeitschrift in falsches Licht zu stellen versucht, indem er in einer nicht gerade eleganten Form behauptete, ich hätte die einschlägige Literatur ignoriert, obwohl er mit den Aufsätzen, in denen ich auf die Ergebnisse dieser Literatur ausdrücklich hingewiesen hatte, mit der größten Vehemenz polemisierte. — Einen hat er sogar für den „Archaeologiai Értesitö" (Archäologischer Anzeiger) recht oberflächlich excerpiert.

Außerdem vergißt er, daß ich ihm in der erwähnten Nummer der Ostasiatischen Zeitschrift (IV, S. 120) vorhielt, daß er die Grundformen der Kunst der Hunnen auf einem ganz anderen Wege zu erkennen versucht, und zwar auf demselben, den E. H. Minns bereits in seinem 1913 erschienenen Werk (Scythians and Greeks) einzuschlagen Herrn Supka gegenüber die Unaufmerksamkeit — oder vielleicht Aufmerksamkeit — hatte. (S. 252: „It seems, as if this new warlike immigrant people conquered the old miners and metal workers, and used their inherited skill in the carrying out of its own taste and thereby formed a mongrel style wich is indistinguishable from the Scythic. Everything points to this immigrant population having been of what may be called Hunnic stock.") Ich zitiere diese Stelle nur deshalb, weil Supka bei jeder Gelegenheit konsequent vergessen hat, sich darauf zu berufen.

Eine dem obigen Falle ähnliche Taktlosigkeit haben sich ihm gegenüber auch andere Autoren erlaubt.

Der finnische Archäologe Hjalmar Appelgren-Kivalo nahm sich die Freiheit, in seiner Studie „Die Grundzüge des skythisch-permischen Ornamentstiles" (1912) folgendes bekanntzumachen: „Mit größerer Berechtigung hat Prof. D. Anutschin die aufrechtstehenden Vogelfiguren mit ausgebreiteten Flügeln und mit einer Menschenfigur auf der Brust mit den indischen Garudabildern zusammengeführt." (Zeitschrift der Finnischen Altertumsgesellschaft 1912, S. 2.) „Das Ganymedesmotiv konnte auf zwei Wegen nach Perm gelangen: entweder durch sassanidische Vermittlung aus Indien von den Kunstwerken der griechisch-indischen Gandhara-

schule, deren Garuda-Nagagruppe als eine Nachahmung der Adler-Ganymedesgruppe des griechischen Bildhauers Leochares (seit 370 v. Chr.) betrachtet wird und deren Einfluß sich vom II. bis IV. Jahrhundert n. Chr. geltend gemacht haben soll, oder aus den griechischen Kolonien an der Nordküste des Schwarzen Meeres, deren Wirkungsbereich die in Abb. 14 wiedergegebene Darstellung des Ganymedesmotivs eigentlich entstammen dürfte. Diese findet sich nämlich eingraviert auf einer dem Goldschatz von Nagy-Szent-Miklós angehörenden Trinkkanne, die von einer teils sassanidisch-persischen, teils griechischen Kunstanschauung zeugt. Die Entstehung dieses Schatzes wird von verschiedenen Forschern auf verschiedene Zeiten verlegt, nämlich in die ersten christlichen Jahrhunderte, in das VII. oder VIII. Jahrhundert, und man hat sogar die Möglichkeit angenommen, daß dieser Schatz aus einer so späten Zeit herstammen könnte, wie aus dem IX. Jahrhundert. Jedenfalls beweist derselbe, daß das Ganymedesmotiv wenigstens schon während der ersten Hälfte des ersten christlichen Jahrtausends allgemein in den Ländern um das Schwarze und das Kaspische Meer verbreitet war, und es ist höchstwahrscheinlich, daß dasselbe während dieser Zeit auch in Perm bekannt wurde." (A. a. O., S. 17—18.)

Unser Herr Supka reflektiert darauf in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (IX. Jahrg., Heft 1, S. 14) wie folgt: „Schreiber dieser Zeilen bemühte sich auch schon früher, bevor er im Besitze des hier vorzulegenden Beweismaterials von dokumentarer Kraft gewesen war, zur Niederringung jener vorgefaßten Meinung beizusteuern, als ob die figuralen und ornamentalen Motive des Fundes, ohne jeden Übergang, einfach Hervorbringungen der spätantiken Kunst am Pontus wären. Es gelang ihm, das sog. Ganymedes-Motiv auf die Gandhara-Darstellung der nordindischen Garuda-Nagini zurückzuführen (Abb. 2); eine Untersuchung des Storchidylls auf einem der Gefäße von Nagyszentmiklós ergab überraschende Ergebnisse (sic!) in bezug auf die Rolle, die das Sumpfvogelthema (sic!) in der Kunst des Orientes (auch zur angenommenen Entstehung des Schatzes, z. B. in den Höhlenfresken von Adjantai) spielte. Auch die Zangenmuster (sic!) der lesbischen Chyma (sic!) an einem der Goldgefäße (Abb. 3) mußte dem Oriente zugesprochen werden."

[„Das Rätsel des Goldfundes von Nagyszentmidlós". — Eine vernichtende Kritik der philologischen Ergebnisse dieses Aufsatzes enthält die jüngst erschienene Studie von Wilhelm Thomsen, „Une inscription de la trouvaille d'or de Nagy-Szent-Miklós". (Det Danske Videnskabernes Selskab. Historisk-filologiske Meddelelser. I, 1.) København 1917. — S. 8—11.]

Diese etwas nachträgliche Entdeckung scheint Herrn Supka so wichtig zu sein, daß er sie, mit Illustrationen versehen, nicht weniger als dreimal publizierte. (Archaeologiai Értesitö Bd. XXXIV, Heft II, S. 89—92; deutscher Auszug S. 165. — Österreichische Monatsschrift für den Orient, 41. Jahrg., Nr. 3—4, unter dem Titel „Kulturwissenschaftliche Voraussetzungen einer Orientexpansion Ungarns", und in der Studie „Das Rätsel des Goldfundes von Nagyszentmiklós", der die obigen Zeilen entnommen sind.)

Es mag auf einem zufälligerweise konsequent sich wiederholenden Zufall beruhen, daß Herr Supka die Namen Anutschin und Appelgren-Kivalo zu nennen in allen drei Fällen vergißt. — Es wäre anders tatsächlich nicht erklärlich, daß er bei anderen die Frage der Priorität so genau nimmt.

In der Ostasiatischen Zeitschrift spricht er sich über die Sache der hunnischen Opfergefäße folgenderweise aus: „Der Bericht des ungarischen Nationalmuseums vom Jahre 1901 enthält auf S. 169 die Mitteilung, in Dunapentele — dem antiken Intercisa, wo die Museumsbeamten Dr. Ed. Mahler und Dr. Ant. Hekler eine mehrere Jahre währende Ausgrabungskampagne führten — sei inmitten der Trümmer eines römischen Wachtgebäudes (hierauf deuteten die dort aufgestapelten römischen Militärhelme), das auf Abb. 1 hier wiedergegebene Stück eines ‚skythischen' Bronzekessels gefunden. Durch die Fundumstände wurde es klar, daß es sich um die Habe einer jener Horden (sic!) handelt, die zu Anfang der großen Völkerwanderung den römischen Limes bestürmten." (Wo sind da die Hunnen genannt?) „Schreiber dieser Zeilen konnte diese Behauptung um so bestimmter aufstellen, als eben auf seine Veranlassung ein Jahr vorher das ungarische Nationalmuseum aus demselben Fundbezirke zwei zu Kleiderbehang verarbeitete Sassanidenmünzen des 3. Jahrhunderts erwarb, bei deren Be-

sprechung er nachdrücklichst darauf hinwies, daß sie nur (!) vermittelst innerasiatischer Stämme (!) der frühesten großen Völkerwanderung an die Donau gelangen konnten." (Also noch immer kein Wort von den Hunnen!)

In dem Archäologischen Anzeiger, Bd. XXXV, Heft III—V, schattiert er unter dem Titel: „Einige numismatische Denkmäler der Hunnenherrschaft in Ungarn" etwas weiter. (Warum fängt da Herr Supka auf einmal an, ausdrücklich über die „Hunnenherrschaft" zu sprechen?)

„Zu Beginn des Sommers 1908 hat das Ungarische Nationalmuseum zwei Stück Sassaniden-Silbermünzen gekauft, die aus dem Öreghegy in Dunapentele stammen. Die beiden asiatischen Münzen (Tafel 35, Fig. 1 und 2), aus dem bisher hauptsächlich als römisch-antike Fundstelle bekannten Gebiet von Intercisa stammend, wirkten im ersten Augenblick geradezu als unlösbares Rätsel. Doch nach einigen Wochen bekamen wir seine Erklärung!, als die von Dr. Mahler und Dr. Hekler auf diesem Gebiete vorgenommenen Grabungen in dem von der Münzenfundstelle 10 m entfernt liegenden Weingarten der Reihe nach zur Entdeckung von vier Gräbern aus der Völkerwanderung (darunter drei mit Pferdebestattung) führten, deren Inhalt von Dr. Hekler beschrieben wurde. Diese prunkvollen Beisetzungen warfen bereits scharfes Licht auf die ‚letzten Tage' von Intercisa und die Wirkung wurde noch gesteigert, als die Grabungen des folgenden Jahres ebenfalls aus dem Öreghegy, aus den Trümmern eines römischen Soldatenwachthauses aus dem Raume Nr. III das Bruchstück eines sog. Skythen-Kessels (unter Skythe gilt diesmal natürlich nicht die Herodotsche Benennung, sondern der Sprachgebrauch der russischen Archäologen, die die Denkmäler des Küstengebietes des Schwarzen Meeres bis hinab zum 11. Jahrhundert n. Chr. unter diesem Namen kennen) und aus dem Raume Nr. IV ein tragbares Marmorrelief, darstellend einen ‚thrazischen Reiter', zutage förderten, also ein Denkmal, das in jene Gruppe gehört, wie wir es monumental im Omurtag-Khanschen Felsenrelief in Bulgarien kennen. Ein solches Zusammengedrängtsein von Funden ausgesprochen asiatischer Herkunft auf verhältnismäßig engem Gebiete läßt auch den dort zum Vorschein gelangten Münzen eine besondere Wichtigkeit zukommen."

Nun sei es aber für diesmal genug. Hoffentlich wird mir Herr Supka das Vergnügen, sein Entdeckungsverfahren analysieren zu können, auch in der Zukunft nicht entziehen. Keineswegs werde ich mir die Unhöflichkeit erlauben, seine Äußerungen unbeantwortet zu lassen.

2.

Es scheint mir nicht überflüssig, meinem in der Ostasiatischen Zeitschrift (Bd. V, Heft 3) veröffentlichten Aufsatze „Chinesische Kunst bei den Hunnen" einige Bemerkungen nachzutragen.

Unter den eingravierten Darstellungen auf den Steinen von Hiao-t'ang-shan ist auf der Ostwand (E. Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Pl. XXVI) unmittelbar oberhalb des links abgebildeten einstöckigen Hauses die Zeichnung eines zylindrischen Gefäßes zu sehen. Rechts und links davon stehen zwei Männer in langen Röcken. Sie beugen sich zeremoniell über das Gefäß, das demnach eine Opfervase zu sein scheint. Es gehört zu dem selteneren und wohl älteren Typ chinesischer Opfergefäße, der nicht auf drei Füßen, sondern auf einer breiten Sohle ruht. Seine Wände steigen senkrecht empor. Charakteristisch sind diese Eigentümlichkeiten auch für die hunnischen Opfergefäße von Törtel und Kapostal (Ungarn) und für die verwandten Stücke in Rußland.

Ich muß auch darauf hinweisen, daß die Grundform dieser Opfervasen auch in einem altchinesischen Ideogramme für tsu (= Opfer, Ahne; zusammengestellt aus den Zeichen für Grab, Kuchen oder Opfergefäß und himmlischen Einfluß) vorkommt. (Frank H. Chalfant, Early Chinese Writing, Taf. XXVI, Nr. 356.) Es ist meiner Meinung nach die Annahme, daß die Chinesen des Altertums in diesem Falle zur Bezeichnung des Opfergefäßes jedenfalls die ihnen bekannte älteste Form desselben angewendet haben, durchaus berechtigt.

Es muß noch betont werden, daß die Darstellung der Vase in Hiao-t'ang-shan in unmittelbarer Verbindung mit Schlachtenbildern vorkommt, in denen die mit Bogen bewaffneten hunnischen Reiter leicht zu erkennen sind. (Vgl. meine Bemerkung in der OstasiatischenZeitschrift Bd. IV, S. 188.)

Es ist auch in diesem Zusammenhang wohl begründet, die Aufmerksamkeit auf einen chinesischen Spiegel (Abb. 1) zu lenken, der zwei Hauptelemente der Dekoration der oben erwähnten ungarländischen Denkmäler enthält. Ich meine das Zellenband, das den mittleren Teil der Scheibe in Kreisform umgibt und sich in breiteren Kreisen zu beiden Seiten der Schrift wiederholt, sowie die vier Ringe an Stäbchen bzw. Schnüren, die dem innersten Bande angehängt, zwischen den Kelchblättern des mittleren Ornaments sichtbar sind. Die Scheidewände der Zellen laufen parallel und schräggestellt um den Mittelpunkt der Scheibe herum; sie sind aber an anderen, stilistisch eng verwandten Stücken radial angebracht.

Abb. 1. Chinesischer Spiegel mit geometrischen Ornamenten aus der Hanzeit. Budapest. Ungarisches Nationalmuseum.

Der dieses Mal meines Wissens zuerst publizierte Spiegel befindet sich in der ethnographischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums zu Budapest. Er wurde durch den Grafen Eugen Zichy in China erworben und dem Museum geschenkt. (Registriert unter Nr. 75 914.) Es handelt sich in diesem Falle um eine charakteristische Probe der Spiegel der Hanzeit, die Richard Wilhelm in seinem Aufsatze „Chinesische Spiegel" (Ostas. Zeitschr. Bd. II, S. 65—87) im Abschnitt „Darstellungen aus der alten Zeit" als „Spiegel mit geometrischen Ornamenten" bespricht. Er teilt auch verwandte Beispiele in Abbildungen (9, 10, 11) mit.

Ein guter Beweis für die Beliebtheit dieser Zierform findet sich im Po-ku-t'u-lu (Heft 29, Bl. 24 r.), wo sie auf einem sogenannten „Drachen- und Phönixspiegel" aus der Hanzeit vorkommt. Der Holzschnitt der Ausgabe von 1588, die ich in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums zu studieren Gelegenheit hatte, gibt die Form genau wieder.

Die Gefäße von Törtel und Kapostal sind somit schlechtweg in den Kreis der geometrischen Kunst der Hanperiode zu setzen. Sie gehen mit den Denkmälern dieser chinesischen Schule nicht nur stilistisch, sondern auch chronologisch gut zusammen. Der Umstand, daß dieser Stil Opfergefäße charakterisiert, zeugt dafür, daß seine strengen und durchaus abstrakten Formen für die Hunnen eine Art höfische Kunst bedeuteten. Sie bildeten wahrscheinlich die Grundelemente ihrer dekorativen Kunst.

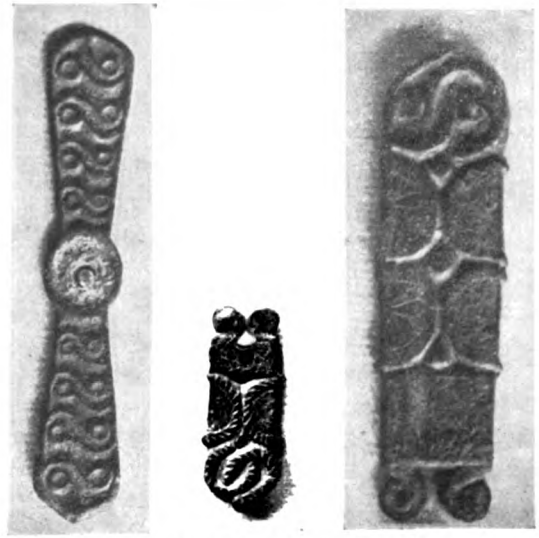


Abb. 2—4. Hunnische Riemenbeschläge aus Szegedöthalom (Ungarn). Szeged-Museum.

Ringe auf Schnüren bzw. mit gekrümmtem Schweif bilden auch die Dekoration eines Riemenbeschlags (Abb. 2), der während der Theißregulierung in Szegedöthalom, an einem der reichsten ungarländischen Fundorte von Denkmälern der Völkerwanderungszeit, ausgegraben wurde. Am selben Orte und bei derselben Gelegenheit ist auch ein Steigbügel zum Vorschein gekommen, dessen Form sich auf den berühmten chinesischen Steinreliefs der Lieblingspferde des Kaisers Tai-tsung (Ed. Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Pl. CCLXXXVIII — CCXC) in allen Einzelheiten genau wiederholt. Zu dieser Denkmalgruppe gehört auch die kleine Bronzeplatte mit der Reliefdarstellung des fischzerreißenden Seeadlers (Kormorans?), von der ich meine Ansicht in der Ostasiatischen Zeitschrift bereits geäußert habe (Bd. IV, S. 122).

Einen weiteren und zwar besonders schwerwiegenden Beweis dafür, daß die Funde von Szegedöthalom für hunnischen Nachlaß gehalten werden dürfen, sehe ich in der Tatsache, daß auf zwei zu dieser Fundgruppe gehörenden Riemenbeschlägen Ornamente vorkommen, die aus ineinandergreifenden Schnüren bestehen. Wir sehen das Schnurornament das eine Mal ganz einfach (Abb. 3), das andere Mal mit Verzweigungen (Abb. 4). Beide Proben stimmen mit dem altchinesischen Ideogramm für drehen, flechten, umwinden, verflechten, verbinden bzw. Geflechte, Faden, Strick, Schnur, Verdrehung usf. überein. (k i u, Abb. 5. Frank H. Chalfant, Early Chinese Writing, Pl. XXI—292, XXX.) Verwandte Zeichen wurden noch in der altchinesischen Schrift für Siegel, Knoten (c h i e, Abb. 6; Chalfant, XV—209, XXXIII, XXXIV), Erklärung, Urteil, Sinnspruch (k ü, Abb. 7. Chalfant XXIV—326), Redensart (k ü; Chalfant XXXIV), einhegen, einschließen, wickeln, entzücken (p a o; Chalfant XXIV—327) angewendet.

Somit glaube ich mit einigem Vorbehalt behaupten zu dürfen, daß die auf den besprochenen Riemenbeschlägen vorkommenden anderen Ornamente — Schnüre in Halbkreis, die je eine Halbrosette umgeben — als ornamentale Umbildungen von Siegelformen aufzufassen sind.

Wir lesen bei Friedrich Hirth in seiner 1904 erschienenen Studie „Chinesische Ansichten über Bronzetrommeln" (S. 23—24):

„Wenn übrigens Tschang Hua um 300 n. Chr. den gänzlichen Stillstand der Bronzeindustrie mit Ausnahme derjenigen der Tanguten von Ssï-tsch'uan konstatiert, so verweist der Verfasser des Ai-jï-tsch'ai-ts'ung-tsch'au (Kap. 1, S. 15 B) mit Recht auf die berühmte Bronzetrommel des Hunnenfürsten Ho-lién P'o-p'o, der sich als Verwandten des großen Königsgeschlechtes, dem auch Attila angehörte, mit Stolz einen Nachkommen des chinesischen Kaisers Yü nannte (Tsin-schu Kap. 130, S. 5 B) und daraufhin die von ihm begründete kurzlebige Dynastie mit Sitz im Orduslande als Hiadynastie bezeichnete. (Vgl. Deguignes, Geschichte der Hunnen und Türken, übers. Dähnert, Greifswald 1770, V. S. 271 f.) Derselbe ließ außer anderen kunstvollen Arbeiten eine große Bronzetrommel gießen, sowie gewisse mythologische Figuren, Kamele, Drachen u. dgl. Tiere aus Bronze, mit echtem Gold verziert, die er vor seinem Palaste aufstellen ließ. Im Kin-schï-so, Abt. Kin, Fol. 39, wird eine mit dieser Trommel identifizierte Inschrift nebst einem Stück des Trommelrandes mitgeteilt, das, wenn die Illustration einer bewährten Quelle entstammt, auf eine Platte von reichlich 1½ Fuß im Durchmesser schließen läßt. Als Quelle wird ein Inschriften- und Handschriftenwerk aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, das Kuang-tsch'uan-schu-po (s. den großen Katalog der Kais. Bibl. von Peking, Kap. 112, S. 33)

angeführt. Die Inschrift lautet: ‚der (Guß-) Meister Huan im 7. Monat des ersten Jahres Lung - schöng', das dem Jahre 408 n. Chr. entspricht. So zuverlässig die Tatsache an und für sich ist,insofern die Stelle des Tsin-schu in Betracht kommt, so unsicher fühle ich mich in bezug auf die weiteren Ausführungen des Kin-schī-so, wonach die Trommel ‚den von den südwestlichen Barbaren angefertigten in Gestalt und Arbeit sehr ähnlich' war. Es wird dem Kuang-tsch'uan-schu-po, einem Werke, dessen bona fides keinem Zweifel unterliegt, hier sowohl wie in der Ming-Enzyklopädie T'ién-tshung-ki (Kap. 43, S. 32) ein Zitat aus dem Schī-liu-kuo-ki des Ts'ui Hung zugeschrieben. Es scheint mir zweifelhaft, ob es wirklich daher stammt, da dieses Werk der Weidynastie (5. Jahrhundert) früh verlorengegangen und erst unter der Mingdynastie unter demselben Titel aus einzelnen Daten des Tsin-schu, Peī-schī, Ts'ö-fu-yüan-kui, T'ai-p'ing-yü-lan und ähnlicher alter Werke wieder zusammengestellt wurde, weshalb es auch in dem Sammelwerk Han-wei-ts'ung-schu nur in Fragmenten aufgenommen wurde. Vgl. Wylie S. 32: ‚One of the most ingenious cases of literary fraud on record.' Die Kritik der im Kin-schī-so mitgeteilten Inschrift sowie der scheinbar als Pause hinzugefügten Abbildung wird vielleicht von dem Auffinden der Originalstelle im Kuang-tsch'uan-schu-po abhängen. Es fragt sich: wann und von wem ist die Trommel tatsächlich gesehen und untersucht worden? In dem im Han-weī-ts'ung-schu der Hunnendynastie des Ho-lién P'o-p'o unter dem Titel Hia-lu mitgeteilten Abschnitt kann ich die Stelle nicht finden." (Man sehe die entsprechenden chinesischen Stellen bei Hirth, a. a. O.)

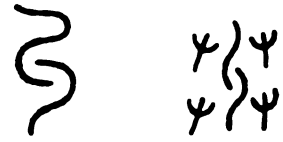


Abb. 5. Altchinesische Ideogramme für kiu.
Links: Siegelform (100 n. Chr.); rechts: ältere Form.

Abb. 6. Altchinesische Ideogramme für chie.
Links: ältere Formen; rechts: nach „Shuo Wen".

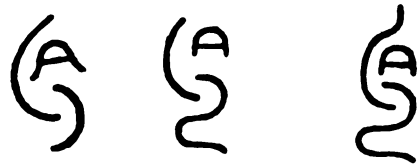


Abb. 7. Altchinesische Schriftzeichen für kü.
Links: Siegelform; Mitte: ältere Form;
rechts: nach „Shuo Wen".

Es wäre also verfrüht, in dieser Frage ein definitives Urteil abzugeben. Ich halte aber doch für nötig, den betreffenden Holzschnitt des Kin-shih-so dieses Mal auch weiteren Fachkreisen bekanntzumachen (Abb. 8). Diese Abbildung ist meiner Meinung nach mit Vertrauen aufzunehmen, da sie von demselben streng geometrischen Stile zeugt, der auch für die Opfergefäße und den in Betracht gezogenen Hanspiegel charakteristisch ist. Alle diese Denkmäler können also als gegenseitige Beweise ihres inneren Zusammenhanges betrachtet werden.

Die Dekoration des Trommelrandes besteht aus zwei Motiven. Das eine wird von den Chinesen „Bogensehnenmuster", das andere „Korn-" oder „Perlenmuster" genannt.

Es ist noch ungemein wichtig zu wissen was von Hirth nicht angeführt wird, daß nämlich der chinesische Herausgeber des Holzschnittes — P'eng — die eigentümliche Schreibart der Zahl sieben für einen Beweis der Echtheit der Inschrift betrachtet. Das auf der Trommel vorkommende Zeichen für sieben (das 5. Zeichen von oben) ist nämlich altertümlich und charakteristisch für die Zeit der sechs Dynastien. Das moderne einfachere Zeichen ist seit der T'angdynastie (wie im Kin-shih-so bemerkt wird, seit der Regierungszeit der Kaiserin Wu) in Gebrauch. (Für die Übersetzung des chinesischen Textes schulde ich dem koreanischen Gelehrten Kimm Chung-se, wissenschaftlichen Hilfsarbeiter bei der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften besten Dank. Für die gütige Förderung meiner Nachforschungen überhaupt habe ich Herrn Prof. Dr. F. W. K. Müller, Direktor des Königl. Museums für Völkerkunde in Berlin und Frl. A. Bernhardi verbindlichst zu danken).

Zur Verbreitung der Gefäße muß ich bemerken, daß die Fundorte der nordischen Exemplare

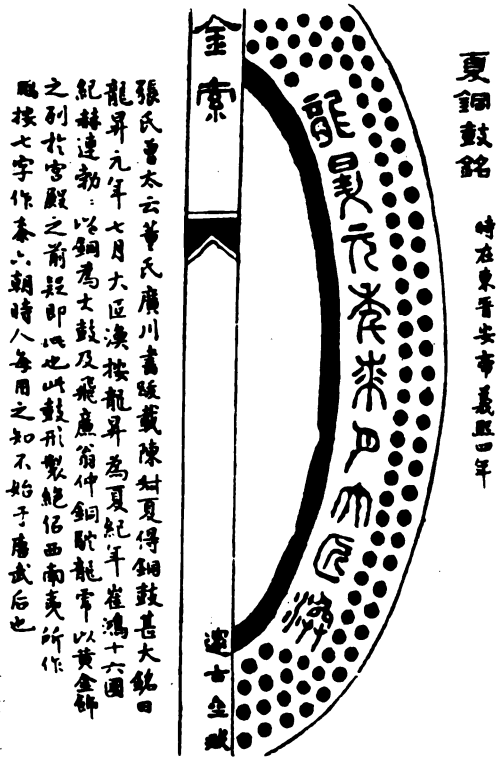


Abb. 8. Holzschnitt aus dem Kin-shih-so. Abt. Kin, Fol. 39.

bereits vor den großen europäischen Ereignissen der Völkerwanderung hunnisches Gebiet waren. Dionysios Periegetes, ein Zeitgenosse Hadrians, wußte bereits davon, daß die Hunnen zu seiner Zeit nördlich vom Kaspischen Meere wohnten. (*Πρῶτοι μὲν Σκύθαι εἰσίν, ὅσοι ἁλὸς ἄγχι | παραλίην ναίουσιν ἀνὰ στόμα Κασπίδος ἅλμης. | Οὖννοι δ' ἐξείης. ἐπὶ δ' αὐτοῖς. Κάσπιοι ἄνδρες . . .* Dionisii Orbis descriptio in Carolus Mullerus, Geographi Graeci Minores, Vol. II, S. 149.)

Er erwähnt sie also unter den asiatischen Völkern, da im klassischen Altertum der Don als Asiens westliche Grenze betrachtet wurde. Zu Ptolemäus' Zeit hielten schon die Hunnen die Dnjeprgegend besetzt.

Vielsagend ist in dieser Hinsicht auch der Satz des Ammianus Marcellinus: „Hunnorum gens, monumentis veteribus leviter nota, ultra paludes Maeoticas glacialem Oceanum accolens, omnem modum feritatis excedit." (Lib. XXXI, Kap. II.) Da werden also die Hunnen als ausgesprochen nordische Völker hingestellt.

Diese Bemerkung des Marcellinus erinnert dabei lebhaft an die berühmte Stelle bei Plinius: „Ab Attacoris, gentes Hunni et Tochari: etiam Indorum Casiri, introrsus ad Scythas versi, humanis carnibus vescuntur."

Beide Mitteilungen lassen uns vermuten, daß die berüchtigten Menschenfresser des Herodotos, die nach seiner Ansicht ungefähr das Quellengebiet des Don bewohnten, z. T. vielleicht zu den hunnischen Völkern gehörten.

Das in Dunapentele gefundene Bruchstück eines hunnischen Bronzegefäßes kam in den Resten eines Gebäudes zum Vorschein, wo sich auch Überreste von Rüstungen (Helme) einer syrischen Legion vorfanden. Es ist aber mehr als wahrscheinlich, daß die Hunnen den römischen Legionisten in Syrien früher als an der Donau bekannt wurden. Wir wissen nämlich aus den ältesten armenischen Geschichtschreibern, besonders aber aus Stephanos Orbelian, daß die Hunnen mit den Armeniern bereits im zweiten vorchristlichen Jahrhundert bald in feindlicher, bald in freundlicher Berührung waren. Sie dienten manchmal auch als Söldner bei den letzteren.

Es ist zumindest ein höchst bemerkenswerter Zufall, daß in der Nähe des hunnischen Opfergefäßes von Höckericht und der dazu gehörenden Schmucksachen, deren Analogien nördlich des Kaukasus entdeckt wurden, auch eine Münze des Kaisers Trajan gefunden wurde. Trajan war nämlich der Eroberer Armeniens.

„ALTAI-IRAN UND VÖLKERWANDERUNG[1]."

Von ARTUR WACHSBERGER.

Der Ausgangspunkt des neuen Werkes von Strzygowski ist ein in Albanien gemachter Schatzfund, der zunächst mustergültig publiziert und in drei nach Material und Zweck getrennten Gruppen unter Heranziehung naheliegenden Vergleichsmaterials beschrieben wird.

Die goldenen Schmucksachen des Schatzes, Beschlagstücke, Schnallen und Riemenzungen, stehen wegen der Einheitlichkeit von Motiv und Behandlung ihrer Ornamente im Vordergrund des Interesses, die Frage nach Ursprung, Ausbreitung und Entwicklung dieser Ornamentik und ihrer eigenartigen Qualitäten zieht sich durch das ganze Werk, das damit neue Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik zu schaffen sucht. Die Schatzfunde der Völkerwanderungszeit aus dem Osten, die hellenistisch-syrischen Schatzfunde Zyperns, die frühorientalischen aus der russischen und Donautiefebene und der Schatz von Nagy-Szent-Miklos werden kurz vorgeführt, charakterisiert, einzelne ihrer Probleme, die sich mit denen des albanischen Schatzes berühren, werden beleuchtet und zu neuer Lösung gebracht. Namentlich Nagy-Szent-Miklos, dieser einzigartige Schatz, regt mit seiner Problemfülle Strzygowski zu wertvollen Beobachtungen an.

Die Kunstgeschichte hat dem Studium dieser für die künstlerische Erkenntnis des Überganges von Antike zum Mittelalter so wichtigen Dokumente bisher nicht die nötige Sorgfalt geschenkt, sie im übrigen ganz vom willkürlich ummauerten europazentrischen Gesichtskreis zu beurteilen versucht. Sie sonnte sich im Glanze der von den Griechen verklärten Mittelmeerkunst, Asien und dem Norden war sie nie freundlich gesinnt und scheute die mühevollen weiten Wege zum Studium ihrer Kunstströmungen. Wozu auch? Sie schuf sich den Begriff der römischen Reichskunst bzw. der spätrömischen Kunst, der, von nahezu grenzenloser Fassungskraft, mit allen bekannten orientalischen und nordischen künstlerischen Errungenschaften ausgestattet wurde. (Hätte man die Kunst Chinas und Indiens damals gekannt, so hätte man vielleicht auch für ihre Qualitäten im Begriff der römischen Reichskunst Raum genug gefunden.) Mit in dieser Wissenschaft unerreichter Klarheit des Auges erkannte Riegl den formalen Reichtum dieser Kunst und stellte die divergierendsten Qualitäten der für sie beanspruchten Denkmäler in genialer Denk- und Sprachkraft als konsequente innere Wandlung des spätrömischen Kunstwollens dar. Die besondere Art jedes Denkmals und die in ihm wirkende künstlerische Kraft hat Riegl wie kein Kunsthistoriker vor oder nach ihm klar erkannt und meisterhaft dargestellt; er verschwendete aber seinen Gedankenreichtum unnütz für das kunstvolle Kartenhaus der spätrömischen Kunst, indem er versuchte, jede neuerkannte Qualität, jeden neuen Stil als folgerichtige innere Fortentwicklung der vorhergehenden hinzustellen und als Erklärung einen Wandel des Kunstwollens angab. Riegl schloß die Kunst in ein Glashaus ein und versperrte die Tore vor den mannigfachen, von fernher rollenden Wellen fremder Völker, fremder Kulturen, die gerade in der Völkerwanderungszeit und der ihr vorausgehenden Epoche stärksten Weltverkehrs unablässig gegen die vergehende römische Welt anstürmten. Und so blieben für ihn und seine Nachfolger nahezu alle Motive, alle Qualitäten und Stile der Kunst des beginnenden europäischen Mittelalters Abkömmlinge der spätrömischen Kunst, diese selbst ein Aus-sich-heraus-Gewordenes.

Gegen diese Originalität und Self-madeness der spätrömischen Kunst kämpft Strzygowski nun schon seit anderthalb Jahrzehnten an. Sein Gesichtskreis hat keine Grenzen. Er sucht das Geheimnis künstlerischen Werdens aus vorurteilsfreier Kenntnis und Erkenntnis der Kunst-

[1] Josef Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien. Mit 229 Abb. u. 10 Lichtdrucktafeln. J. C. Hinrichs, Leipzig, 1917.

strömungen der ganzen Welt her zu erfassen. Er scheut keinen, auch noch so schweren Weg und fürchtet sich auch nicht vor Abwegen. Die Erkenntnis wird sich schon durchringen, aber nur dann, wenn man die Kenntnis hat. So verfolgt er alle Spuren künstlerischer Tat. Und kämpft im speziellen gegen die romzentrisch Gesinnten, schon von seinem ersten Werk „Orient oder Rom" an. Eine Bresche nach der anderen legt er in ihr künstliches Gebäude, und man hört mit Erstaunen, daß die meisten Kunsthistoriker trotzdem immer noch dort stehen, wo Riegl sie verließ.

Das dritte Kapitel von Altai-Iran behandelt die geometrische Ranke der Schmucksachen des albanischen Schatzes. Das Ornament ist auf schweren Gußformen im Schrägschnitt, öfter durchbrochen, ausgeführt und setzt sich im wesentlichen zusammen aus einer Ranke mit dem besonders charakteristischen Kreislappen und Halbpalmetten, ferner Spaltungen der Palmette; neben Kielbogen spitz hufeneisenförmiger Umriß und Bohnenausschnitt; farbige Wechselwirkung zwischen Muster und Grund durch Schrägschnitt. Dann gibt Strzygowski eine sehr einleuchtende kurze Widerlegung der Rieglschen These: Die koloristische Entwicklung im spätrömischen Kunstwollen setzt in mittelrömischer Zeit ein und schlägt bald wieder um in die antike Art der plastischen Isolierung des Motivs. Sie ist also keine innere Wandlung des spätrömischen Kunstwollens, wie Riegl es darstellt, sondern beweist das Durchbrechen eines fremden Kunststroms im Bereiche des römischen Kunstschaffens, dessen Ziel die farbige Flächenwirkung und die Auflösung des Motivs war, nicht die plastische Modellierung des Einzelmotivs. In den Schmucksachen des albanischen Schatzfundes liegen beide Richtungen nebeneinander.

Die Ursache dieses großen Wandels im Kunstwollen in spätantiker Zeit sieht Strzygowski neben dem Zusammenströmen von fremden Künstlern und Handwerkern in Rom und Byzanz, neben dem Eintritt junger Orientvölker in die abendländische Geschichte und dem wechselnden Weltverkehr vor allem in den Bewegungen, die seit Jahrhunderten von fernher durch das nordöstliche Iran vorstießen und in die Nähe der Hauptstädte getragen wurden: die der Nomaden und Nordvölker. Das von chinesischen und indischen Elementen durchsetzte Kunstwollen dieser Nomaden war für den Umschwung in der spätantiken Kunst ausschlaggebend.

Riegls schwerer Irrtum war, die Palmettenranke für ein Pflanzenornament anzusehen. Das war die Ranke wohl in einzelnen hohen Oasenkulturen, z. B. bei Griechen und Indern, doch hat mit dieser naturalistischen Ranke die „Palmettenranke", die vom Mittelmeer bis China und namentlich im nördlichen Asien herrschend ist, wenig zu tun. Erst die Weinranke, als deren Ursprungsland Strzygowski Baktrien annimmt, und die sich von dort nach Westen und Osten ausgebreitet hat (Mschatta, chinesische Traubenspiegel, Pfeiler von Acre, Maximianskathedra usw.), bringt die indische Art allgemein zur Geltung. Strzygowski geht dieser Pflanzenranke nicht weiter nach, sondern beschäftigt sich in der Hauptsache mit der aus der Spirale entstandenen Wellenlinie, deren Bedeutung und Entwicklung bei Nomaden und Nordvölkern besonders wesentlich war und deren Vorkommen er vom Fundort, dem Balkan, zum Ursprungsland und bis nach Ostasien verfolgt.

Als Parallelen vom Balkan werden Steinskulpturen mit Bandornamenten und Palmettenranken mit Kreislappen von der Akropolis in Athen vorgeführt, die in das fünfte bis achte Jahrhundert gehören dürften. Der Balkan und Ungarn sind jedoch nur Nebenschauplätze der hier aufzufindenden Entwicklung, die man im Osten suchen muß. Der Übergang dazu ist Ägypten, das nach Verlust der kulturellen Selbständigkeit immer von Asien abhängig blieb. Die Palmettenranke und ihre einzelnen Gestaltsmotive weist Strzygowski hier auf Seidenstoffen, auf Grabstelen und Holzarbeiten nach, letztere auch für den Schrägschnitt wertvolle und wichtige Belege. Man wollte bisher die Ornamentik dieser schräg geschnittenen Holzarbeiten als in Ägypten bodenständig hinstellen und zum Ausgangspunkt der ganzen Ornamentgattung machen, doch drängt Strzygowski unter Verwertung weiterer Parallelen weiter nach Osten.

Zunächst nach Mesopotamien, wo namentlich durch die Berliner Ausgrabungen in Samarra zahlreiche Beispiele stuckierter Wände aufgedeckt wurden, die in reinem Schrägschnitt die gleichen Schild- und Flaschenmotive, die Spitzovale mit den Kreislappenschnörkeln, wie die ägyptischen Bretter zeigen und damit auch die Abhängigkeit dieser ganzen als bodenständig ägyptisch angesprochenen Ornamentgattung, deren bedeutendstes Beispiel die Ornamente der

Ibn-Tulun-Moschee in Kairo sind, zunächst von Mesopotamien beweisen. Stammen diese Stuckwände aus dem neunten Jahrhundert, so weist Strzygowski schon auf Silber- und Bronzegefäßen aus sassanidischer Zeit Palmettenranken in spitzovaler Anordnung in Schrägschnittechnik nach. An Hand der immer als sassanidisch bezeichneten Metallarbeiten wird dann die Frage der Abhängigkeit des Sassanidischen vom Parthertum gestreift, das bis ins fünfte Jahrhundert in Armenien herrschend blieb.

Intuitiv schloß Strzygowski auf den Bestand eines östlichen Zentrums als Ausgangspunkt für die verschiedenen Ströme der Ranke mit dem Kreislappen in Ungarn, Albanien, Athen, Ägypten, Mesopotamien und Iran. Die griechische Kultur hat durch Alexander den Großen ihre Fühler bis in die Gebiete des Kaspischen Meeres vorgeschickt, griechische Dynastien haben am Oxus und Jaxartes das baktrische Reich gegründet, das dem Anstrum parthischer und skythischer Völker unterlag, womit diese in den Bereich der Geschichte des asiatischen Westens gelangten. Aus ihren Gebieten, vom Schwarzen Meer über den Altai bis zum Baikalsee, bringt Strzygowski nun gleichfalls Belege für die besprochene Art der Ornamentik. Am Schatzfunde von Kotschkar (westlich des Altai) findet er Rankenmotive mit abgesetzten Keulen und Kreislappen sowie Schnörkelbogen; jenseits des Altai, in Ländern, die zum südsibirischen Kulturkreis gehören, Bronzen, auf denen in Schrägschnitt die Kreislappenranke des albanischen Schatzes in seltener Reinheit und Formenklarheit auftritt. Diese Bronzen stammen aus vor- und frühchristlicher Zeit, gehören also zu den ältesten Beispielen der geometrischen Ranke mit dem Kreislappen und müßten bei einer systematisch-historischen Behandlung der geometrischen Ranke an die Spitze gestellt werden.

Auf die südsibirischen Bronzen, die durch ihre frühe Datierung für die Ursprungsfrage von größter Bedeutung sind, folgen Parallelen aus Ostasien, auf die etwas ausführlicher eingegangen sei. Kreislappenranke und Schrägschnitt, ein charakteristisches Gestaltsmotiv und eine charakteristische technische Form, stehen im Vordergrund des Interesses, und Strzygowski weist sie sowohl in China als auch in Japan nach. Leider wählt er unglückliche Beispiele als Beweise ihres Auftretens: die chinesischen Bronzen aus dem Wiener naturhistorischen Hofmuseum sind weder alt noch typisch, das Beispiel aus Yünkang mit der Palmettenranke zeigt mehr Fremdes als Chinesisches und der Nimbus der Yakuschidschi-Trinität ist jünger als die Skulpturen, kommt also als Beleg auch nicht in Betracht. Das sind die Hauptbeispiele für den Nachweis des frühen, offenbar ursprünglichen Auftretens von Kreislappenranke und Schrägschnitt. Keines ist zwar beweiskräftig — aber die Tatsache des Auftretens dieser beiden Momente in der entsprechenden Zeit ist unzweifelhaft richtig. (Das ist das Wunderbare und Seltsame an Strzygowskis Art: er antizipiert den Schluß, faßt ihn intuitiv, und er ist trotz mancher falscher Beweisgründe richtig.) Der Schrägschnitt tritt schon auf den ältesten chinesischen Bronzen auf (vgl. z. B. die Tafeln in „Collections of Chinese Bronze Antiques", Tokio, Shimbi Shoin-Verlag), die weit vor Christi Geburt zurückreichen, und erhält sich auch in späterer Zeit, wenn auch kaum Beispiele von einer, so stark auf die Wirkung der Glanzlichter und der im Lichte wildbewegten Flächen gerichteten Art wie am Yakudschidschi-Nimbus vorkommen. Auch der Kreislappen kommt in frühester Zeit vor (vgl. Coll. of Chin. Bronze Ant., Tafel 3, 5, 16 usw., ferner Toyei Shuko, Band I, Tafel 6, ferner das Berliner Sakralgefäß O. Z. I, S. 355, Abb. 21). Dagegen bedarf die Frage nach Entstehung der rhythmisch bewegten, fortlaufenden Wellenranke in China eines sehr eingehenden Studiums. V o r der Han-Zeit ist sie heute bestimmt nicht nachweisbar, i n der Han-Zeit dagegen auf Spiegeln, nicht nur auf den wahrscheinlich aus der Übergangszeit stammenden Traubenspiegeln, sondern auch auf den geometrischen Spiegeln (vgl. O. Z. II, S. 66, Abb. 1 [fortlaufende Palmettenranke] und S. 76, Abb. 16), ferner auch auf den südchinesischen Bronzetrommeln in reiner Gestalt und sehr entwickelter Form. (Vgl. Heger, Bronzetrommeln aus Südostasien, Tafel 33, 1, Tafel 34 u. a. m.) Sehr bemerkenswert ist übrigens in diesem Zusammenhang auch die im vorliegenden Werke Abb. 111 reproduzierte fortlaufende geometrische Wellenlinie mit den spiralförmig eingerollten Schößlingen von den Steinen des Grabmals der Wu. Die Geschichte der chinesischen Ornamentik oder auch nur grundlegende Studien für dieselbe sind, trotz der Arbeiten Hörschelmanns und Muths, wie viele ebenso wichtige und noch wichtigere Kapitel der frühen chinesischen Kunst noch nicht ge-

schrieben. Strzygowski greift da, vom Balkan ausgehend, ein Teilgebiet heraus, eröffnet weitblickende Perspektiven und regt damit zu eingehendem Studium der chinesischen Ornamentik an, die namentlich für die Zeit des Überganges von Han zu Tang wertvolle Erkenntnisse für Wesen und Zusammenhänge der Tangrenaissance liefern könnte.

Nachdem Strzygowski den ungeheuren Ausbreitungsbezirk der Palmetten- und Kreislappenranke in das Bewußtsein der Kunstgeschichte gebracht hat, geht er der Frage nach ihrem Ursprung und weiter nach Entstehung der Arabeske nach. In Kulturtreibhäusern zeige die Ranke die Neigung, sich pflanzlich zu beleben, während Nomaden und Nordvölker die künstlerisch von der Natur unabhängig schaffende Phantasie wahren und bei der rein geometrischen Ranke verbleiben. Und diese setzt sich bei ihrer nach Westen drängenden Bewegung durch Palmettisierung in die Arabeske um, während die Kunstgeschichte bisher die Rieglsche Auffassung vom hellenistischen Ursprung der Arabeske teilte.

Gleich der Granateinlage in Gold und dem Tiefdunkel, deren östlichen Ursprung Strzygowski im Gegensatz zu Riegl nachzuweisen sucht, stellt er auch den Schrägschnitt in überzeugender Weise nicht als Errungenschaft spätrömischer Kunst hin, sondern weist auf sein frühes Auftreten in Zentralasien, das hochwertige Denkmäler dieser Qualität hervorgebracht hat, hin. (Goldtier aus Kelermes, sechstes Jahrhundert v. Chr.)

Trotz der Verschiedenheiten, die die Schatzfunde der Völkerwanderungszeit trennen, bilden sie doch eine Einheit. In ihnen wirkt neben dem hellenistischen und sassanidischen Einschlag ein drittes Element, das den Ausschlag gibt. Woher kommt diese Richtung? „China, Indien, Mesopotamien und Ägypten, dann Griechenland hatten Architektur und darstellende Kunst zu kaum überbietbarer Höhe entwickelt. Jetzt kommt der Rückschlag. Das Ornament übernimmt die Führung, nach seinen Gesetzen wird auch verarbeitet, was vom älteren Kunstgut einströmt. Beim Wandel des Geschmackes handelt es sich nicht um die letzte abschließende Phase des immanenten antiken Kunstwollens, sondern um den Anbruch einer neuen Zeit, in der das künstlerische Empfinden unter den Einfluß der um Altai und Iran gruppierten Völker gerät. Nicht die Vertreter der alten Oasenkultur führen den Umschwung herbei, sondern der Eintritt der Nomaden und Nordvölker in die Treibhäuser der Kultur."

Der eurasiatische Erdkörper zerfällt in drei Gebiete, ein südliches und ein nördliches, die diagonal getrennt sind durch einen vom Atlantischen bis zum Stillen Ozean durchlaufenden Streifen von Steppen- bzw. Wüstengebieten. Der südlich gelegene Teil umschließt die alten Treibhäuser der Kultur. Er ist sehr früh vom Holz- zum Steinbau übergegangen, und die menschliche Gestalt als darstellendes Zeichen der bildenden Kunst steht in ihm obenan.

Der Nomade dagegen ist sehr lange beim Holzbau und Ornament geblieben. In der Steppenzone, in der Zelt und Waffe den Ausschlag geben, herrschte und herrscht heute noch die ornamentale flächenfüllende Art.

Von wo geht nun diese Bewegung aus? Mittelmeer und Indien denken anthropomorph. Die Granateinlage in Gold kommt wahrscheinlich von Chorasan oder Indien, den Edelsteinländern. Für Durchbruch, Schrägschnitt und Bandgeflecht blieb nur China übrig. Strzygowski ist überzeugt, daß wir von der ältesten chinesischen Kunst nur die volkstümliche Unterschicht kennen, die teilweise mit dem künstlerischen Schaffen der Naturvölker des Stillen Ozeans zusammengeht (Fenollosa!), in ihren rein asiatischen Elementen aber die seltsame, bekannte Übereinstimmung mit den altgermanischen Bronzen aufweist, die man jedoch für Beziehungen nicht ausnützen kann. „Wenn nun aber die Strömung, die die altchinesische Bronze zeitigte, sich im nördlichen Asien fortgesponnen hätte bis auf die Zeit, in der die Völker der altaischen Rasse nach dem Westen aufbrachen bzw. vom nördlichen Asien aus ihre Art schon früher im Wege des Weltverkehrs nach dem M i t t e l m e e r und N o r d e u r o p a durchgesickert wäre?"

In den Steppengebieten Asiens herrschte nach Christi Geburt der Türke und das Zelt vor, im Westen der Arier und sein Haus.

Gemeinsam sei beiden Völkergruppen die flächenfüllende Kunst, die im Handwerk wurzelt, die Symmetrie beobachtet, in ihren Gestalten naturfern ist und die Anpassung an den zu füllenden Rahmen über die Notwendigkeit organischen Wachstums stellt. Bezeichnend für sie ist das Muster ohne Ende.

Da es unmittelbare Zeugen für die Nomadenkunst Hochasiens kaum gibt, wählt Strzygowski einen mittelbaren Weg, nämlich den Eintritt des Kunstbesitzes der Nomaden in die Kulturländer; er schließt von ihren Wanderungsgebieten und den in den alten Kulturländern in römischer Zeit neu auftauchenden Ziermotiven zurück auf die Ursprungsgebiete zwischen Altai und Iran, kommt dabei aber zu der sehr unerfreulichen Rassenfrage: Saken (Arier) oder Türken, die das von Strzygowski zum ersten Male in die Forschung über bildende Kunst eingeführte und für die Übergangszeit so bedeutsame Nomadenproblem meines Erachtens nach nur kompliziert, ohne es befriedigend zu klären. Das ist bei dem ewigen Streit der zünftigen Forscher des Rassenproblems ja ganz natürlich, und wie muß da der Boden streng sachlicher Forschung erst unter den Füßen eines Kunsthistorikers zu schwanken beginnen!

Den Türkvölkern schreibt Strzygowski zu: den Rankenteppich, von dessen frühesten Beispielen er nach einer persischen Silberschüssel und Wandmalereien aus Chinesisch-Turkestan eine Vorstellung zu geben versucht (das Zelt des Nomaden ist für ihn die Geburtsstätte des orientalischen Teppichs); das weitverbreitete Lambrequin- (Zattel-) Motiv, das mit dem Zangenmuster ungefähr identisch ist, und dessen Ursprung er überzeugend aus dem Zelt erklärt, ferner den geometrischen Schnörkel, der in der Ibn-Tulun-Moschee in Kairo, deren Schöpfer ein Türke war, zu jenen reichen, vielbewunderten Ornamentbändern führte, und schließlich hält Strzygowski die ganze südsibirische Bronzekultur für türkisch. Die Kalligraphie ist dabei Mittler von Motiven und Formen aus Transoxanien nach dem Westen. Das alles ist überzeugend, schließt sich zu einer Einheit zusammen und ist geeignet, Grundlagen für den Begriff der alttürkischen Kunst zu geben, der der Forschung bisher fremd war. Als ihre grundlegenden Qualitäten erkennt Strzygowski Linien- und Farbwerte, was ihn zu der merkwürdigen, unhaltbaren Anschauung führt, daß sich in Ostasien, dem uralten Kulturland, die Nomadenkunst zu hoher Blüte entwickelt hätte, weil dort die gleichen Qualitäten stets herrschend waren.

Dem türkisch-altaischen Kreis stellt Strzygowski den sakisch-arischen gegenüber, und in diesem Kapitel kann ich ihm am wenigsten folgen. Ich habe gegenüber dem Begriff „arisch" allezeit stärkstes Mißtrauen empfunden, die vorurteilsfreie wissenschaftliche Forschung hat ihn in seiner heutigen Bedeutung nie klar umschrieben. Man vergegenwärtige sich nur, was für kulturelle Gegensätze die Völker darstellen, denen man gerne diesen Rassennamen gibt: Inder, Perser, Griechen, Armenier, Germanen, Slawen usw. Wo ist da in den Lebens- oder Kulturwesenheiten Gemeinsamkeit? Wie uferlos und nebelhaft ist dieser Begriff! Man gestatte mir nur aus dem Kapitel Bildende Kunst ein Moment herauszugreifen: der Dypilonstil der frühgriechischen Kunst wird immer mit den Wanderungen der Dorier, also dem Auftreten der Arier, zusammengebracht. Sie verdrängten den beginnenden Naturalismus der früheren Stile und ersetzten ihn durch einen abstrakt geometrischen, natur- und lebensfernen Stil. Einige Jahrhunderte später geschieht das große Wunder in der griechischen Kunst, der größte Umschwung im Kunstschaffen der Menschheit überhaupt: die Geburt der bis auf den heutigen Tag in ganz Europa nahezu einzig gültig gebliebenen darstellenden Kunst. Die bildende Kunst begnügte sich nicht mehr, dem Leben mit Symbolen gegenüberzutreten oder es ganz beiseite zu lassen; sie wollte selbst Leben schaffen, Leben sein. Das kann man an der Plastik nachweisen, besser noch an der Malerei: das Durchbrechen der Flächen im rotfigurigen Vasenstil, das Herausdrehen der Gestalten aus der idealen Schmuckfläche in den wirklichen Raum, die Erfindung der Modellierung in Licht und Schatten als Mittel zur Erzeugung höchster Wirklichkeitsillusion und die Einheit des Blickes im abgeschlossenen Bildganzen. Das wurde zwar noch nie in seiner ungeheueren Bedeutung erkannt, aber trotzdem wurde auch diese Errungenschaft der griechischen Kunst, die damit ja erst ihr griechisches Gesicht bekam, für die Arier beansprucht. Und nun vergleiche man, was die Arier mit dem Dypilonstil brachten und was im sechsten Jahrhunderte geschah: die gesamte bildende Kunst der Menschheit kennt keine größeren Gegensätze als jene, die sich in diesen beiden Perioden einander gegenüberstellen: reine abstrakte Flächenkunst und lebens- und raumvolle darstellende Kunst. Und beides soll arisch sein. Dazu noch die persische, indische und germanische Kunst. Übergeordnete Sammelbegriffe braucht die Wissenschaft zur Vereinheitlichung gleicher Wesenheiten. Der Sammelbegriff „arisch"

aber zerfällt im Widerspruch kontradiktorisch gegensätzlicher Wesenheiten und erscheint damit in dieser Bedeutung für die Wissenschaft unbrauchbar.

Im vorliegenden Werk ist Strzygowskis Interesse im wesentlichen den nomadisierenden Ariern zugewendet, und er versucht ihnen eine Reihe von künstlerischen Eigentümlichkeiten und Qualitäten zuzuschreiben, die sich indes nicht zu einer anschaulichen Einheit verschmelzen lassen, was der Begriff ja auch nicht ermöglicht. Es sind: mehrstreifiges Bandgeflecht, Mehrflächigkeit, übersponnene Ornamente, Durchbrucharbeit und verknotete Kreise und in der Architektur[1] der Raum als Träger der künstlerischen Wirkung. Die inneren Widersprüche dieses Kapitels sind hart und aufreizend; neben die Deichsel aus dem Osebergschiff stellt Strzygowski den Mimbar von Kairuan und die Holztür des Mahmud von Ghazna und legt dabei deren künstlerische Größe feinfühlig und begeistert dar.

Die Kunstgeschichte wird dem Rassenproblem nicht mehr ausweichen können und Strzygowski, ihrem fruchtbarsten Anreger, Dank wissen für diese Aufrollung, die gerade durch ihren Widerspruchsreiz dazu beitragen wird, dieses Problem auf eine feste Basis zu stellen.

Im fünften Kapitel behandelt Strzygowski den „Nomadenvorstoß und die Neuordnung Eurasiens". Dem kriegerischen Vorstoß der Nomaden gelang es, in Europa jene Lage herbeizuführen, die wir als Mittelalter bezeichnen. Mittelalter ist für Strzygowski die „Auseinandersetzung der Nomaden und Nordvölker mit den hohen Kulturen des Südens". Die eine der bisherigen Annahmen der Entstehung unserer mittelalterlichen Kunst durch die getrennten Vorstöße der Araber und Germanen erweitert er auf die allgemeine große Strömung der Nomaden und Nordvölker „mit ihrer Freude an geometrischen Linien, Flächen und Farbenspielen", während er mit der Rieglschen Anschauung gründlich bricht.

Der albanische Schatz ist eine historisch bereits feststehende Tatsachenreihe nicht einzuordnen, er dürfte dem siebenten bis neunten Jahrhundert angehören und mittelasiatischen Ursprungs sein, wobei aber türkische Elemente gegenüber den von Strzygowski als arisch charakterisierten weit überwiegen.

Die Germanen und Araber bzw. die islamitischen Orientalen sind nicht durchaus Erreger einer neuen Kunst, sondern „zum guten Teil Träger der türkisch-altaischen und sakisch-arischen Bewegung, die schon seit Christi Geburt etwa bis an das Mittelmeer durchgesickert war und nun mit der Völkerwanderung in Nord und Süd ihren Siegeslauf antrat". Man muß sich der Tragweite dieses Gedankens bewußt werden! Die germanische und frühislamische Kunstforschung bekommen dadurch einen ganz neuen Boden, und neue Grundlagen erstehen für die Kunst des ganzen Mittelalters. Die griechisch-römische Antike war bisher die einzige Quelle für sie, was nicht mit ihr in Zusammenhang gebracht werden konnte, war Verfall oder Barbarenart. Strzygowski begann sein Lebenswerk damit, daß er den mehr oder weniger hellenisierten Osten, allmählich vorwärtsdringend von Kleinasien über Syrien, Mesopotamien nach Persien und Transoxanien, als schöpferisch und gebend den alle Kulturerrungenschaften aufsaugenden, aber durchaus nicht immer schöpferischen Großstädten Rom und Byzanz gegenüberstellte. Jetzt geht er weiter und zeigt, wie die neuen Quellen der Kunst asiatischer Nomaden nicht nur den Hellenismus durchtränken, sondern auch das neue Werden bei Germanen und islamitischen Orientalen richtunggebend befruchten. In seiner impulsiven Art, die dem trägen Geist unserer Kunstgeschichte freilich Alpdrücken verursachen muß, geht er dabei sicher zu weit; nicht nur indem er die zähe Kraft hellenistischer Formen zu wenig gelten läßt, auch im Unterschätzen der künstlerischen Schöpferkraft von Germanen und Orientalen. Die meisten Merkmale germanischer Kunst führt er auf innerasiatischen Ursprung zurück, und auch die islamische Kunst der Fläche und Arabeske ist ihm ein Fortleben, ein Fortwirken der Kunst türkischer Nomadenvölker. Im einzelnen würde manches dagegen einzuwenden sein, doch Strzygowski versteigt sich ja nie auf unantastbare Thesen. Die Aufrollung des Nomadenproblems und die Darlegung der Wirkungen der Nomadenkunst war zweifellos eine Großtat im Gebiet der Kunstforschung und dürfte die Kulturforschung gleicherweise weiterführen. Strzygowski hat damit eine Brücke gefunden zwischen den Kulturen des Westens und Ostens, eine Brücke, die für uns ebenso wertvoll ist wie der Hellenismus. Jeder, der mit der Kunst des Ostens vertraut geworden ist, war für

[1] Darüber wird Strzygowskis monumentales Werk über die armenische Baukunst Aufschluß geben.

die Periode des Mittelalters, dieser gärenden Zeit, die kommen mußte, um in West und Ost neue Kulturprofile zu schaffen, überrascht von der seltsamen Übereinstimmung von Formen und Motiven dieser Kunst mit der des Westens. Und in vielen sind starke Zweifel an der Richtigkeit der These von der Einheit der Kunstentwicklung auf hellenistischer Grundlage erwacht. Diesen Zweifeln setzt nun Strzygowski Tatsachen entgegen, die im Grunde so überzeugend sind, daß man ihm freudig und dankbar auf dem schweren Wege folgen muß. Er hat der Kunstgeschichte ein neues, fast unbekanntes Stück Welt eröffnet, sie damit zwar aus dem sanften gewohnten Fahrwasser herausgerissen, ihr aber neue viel versprechende Wege gewiesen.

Zum Schluß betrachtet der Verfasser im Lichte der neuen Erkenntnisse Wesen und Wert von Renaissancen und legt die Notwendigkeit einer neuen Gesinnung dar, deren Hindernis er im jetzigen Aufbau der geisteswissenschaftlichen Forschung sieht. Flüchtige Sätze mit einer Fülle wertvoller Gedanken, die alle jene beherzigen sollten, die vorgeben, deutsch zu empfinden. Ein Hauch von erquickender Frische liegt in diesem ganz unakademisch geschriebenen Werk, von der Frische des rastlos tätigen, vorwärts drängenden Geistes.

Es lag mir fern, eine Darstellung des Inhaltes von Altai-Iran zu geben; das wäre auch gar nicht möglich, müßte an der Überfülle der Probleme scheitern, die Strzygowski in diesem Werk berührt. Zu allen Detailfragen nimmt er Stellung, rüttelt allenthalben an der Tradition und wirft sie oft ganz über den Haufen; beleuchtet manches nur blitzartig, antwortet dann wieder hypothetisch auf schwebende Fragen, geht anderen eindringlicher nach, meist aber mit ganz neuem und fremdem Belegmaterial. Ergebnisse, auf die er sich stützen oder berufen könnte, gibt es für ihn kaum, im weitesten zeitlichen und örtlichen Umkreis des behandelten Gebietes rollt er neue Probleme auf, regt neue Lösungen an. Das gesamte künstlerische Schaffen der eurasiatischen Völker umspannt er mit weitem Blick, durchleuchtet es an der Hand bestimmter Probleme, und eine geradezu unfaßbare Denkmälerkenntnis verbunden mit seltener Intuition und kühnstem Forschergeist läßt ihn Wesenszusammenhänge ahnen, die dem Kunsthistoriker ein völlig neues Weltbild gestalten können. — Und trotz der Abschweifungen vom Hauptthema, die durch seine starke wissenschaftliche Sensibilität und seine Kampfnatur verursacht werden, führt er den Leser doch immer wieder zu diesem zurück, das sich als roter Faden durch dieses Werk und darüber hinaus durch seine ganze Lebensarbeit dem mit seinen Schriften Vertrauten deutlich erkennbar zieht. — Geistig bequeme Leute können Strzygowski freilich nicht lieben, und das ist wohl auch der Hauptgrund der zahlreichen Anfeindungen gegen ihn. Ein weiterer Grund wird durch sein unermüdliches Vorwärtsdrängen verursacht; er rastet nie, gibt selten zusammenhängende, wohldurchdachte und schön aufgebaute Darstellungen, gönnt sich wohl nicht die Ruhe dazu. Daher stammt auch, was viele an ihm vermissen, das liebevolle Eingehen auf das Detail, ein Verweilen dabei. Sicher ein empfindlicher Mangel, aber Strzygowski wiegt ihn reichlich auf durch Gedankenfülle und durch sein Bewahren der Jugend in wissenschaftlicher Arbeit, die so wohltuend von der altersschwachen akademischen Meisterart absticht.

BESPRECHUNGEN.

NEUERE LITERATUR ZUR INDISCHEN RELIGIONSGESCHICHTE[1].

I.

Ein Buch, das vorzüglich geeignet ist, als Einführung in die indische Religionsgeschichte zu dienen, ist „Die indische Theosophie" von J. S. Speyer[2]. Das Buch — leider das letzte aus der Feder des hochverdienten holländischen Indologen, der am 1. November 1913 verschieden ist — ist aus volkstümlichen Vorträgen hervorgegangen und daher außerordentlich klar und leicht verständlich geschrieben. Da es aber auch auf gründlicher Sachkenntnis beruht, stets den Standpunkt des kühl abwägenden Historikers bewahrt und sich von jeder Voreingenommenheit für oder gegen irgendeine Lehre fernhält, kann es jedem, der sich für indisches Denken interessiert, aufs wärmste empfohlen werden. Indische Philosophie ist zum großen Teil „Theosophie", und wo in Indien die Theosophie aufhört und die Religion anfängt, läßt sich kaum sagen. So enthält denn auch das Werk Speyers eine übersichtliche und klare Darstellung der wichtigsten Phasen der indischen Religionsgeschichte.

Er beginnt mit der „Vorgeschichte der indischen Theosophie", einer kurzen Darstellung der vedischen Religion, des alten Kultes der Lichtgötter und der Manen, wie wir ihn aus den vedischen Hymnen, des Opferdienstes und der Opfermystik, wie wir sie aus den Brāhmaṇas, und der Vorstellungen über Schöpfung, Schöpfer und Jenseits, wie wir sie aus den philosophischen Hymnen des Ṛgveda kennen lernen. Kein System ist es, was uns hier geboten wird, sondern verschiedene Anschauungen gehen durcheinander. Denn „die Freiheit der Gedanken und des Gewissens hat in Indien stets geherrscht. Der Unglaube ist dort so uralt wie der Glaube." Der zweite Teil des Buches behandelt die Frage: „Was lehrt die indische Theosophie?" Die *Ātman*-Lehre der Upaniṣads, die gemeinindische Lehre vom *Karman*, die Hauptlehren des Sāṃkhya und des Vedānta, die Heilslehre des Buddhismus und die Religion der Gottesliebe (*Bhakti*) der Bhagavadgītā werden hier der Reihe nach dargestellt. Der dritte Teil handelt über „die Anwendung der indischen Theosophie", d. h. über die praktische Seite der theosophischen Weltbetrachtung, wie sie in den Idealen der Weltentsagung, in der Tugendlehre, in den asketischen Übungen (*Tapas*), im Yoga und im Glauben an die durch Yoga erworbenen Wunderkräfte und im religiösen Selbstmord zutage tritt. Speyer erweist sich hier überall als ein zuverlässiger, sachkundiger Führer durch das Labyrinth der indischen Gedankenwelt. Wenn auch der Fachmann in dem Buch keine neuen Forschungsergebnisse finden wird — solche zu geben, lag auch nicht in der Absicht des Verfassers[1] —, so wird er doch auf manche kluge Gedanken und manche feine Beobachtung stoßen. So hebe ich z. B. die treffenden Bemerkungen über die Unsicherheit der Auffassung des Begriffes Ātman in den Upaniṣads hervor, „denn der indische Geist liebt doppelsinnige und mehr als doppelsinnige Ausdrucksweise und läßt sich leicht vom Reiz einer sinnreichen Form, die mehr als eine Erklärung zuläßt, hinreißen" (S. 78 f.). Das ist nur allzu richtig. Die Klarheit des Denkens ist nur in unseren Augen eine Tugend. Die indischen Denker haben immer mehr nach Spitzfindigkeit, als nach Klarheit gestrebt. Etwas verschleiert auszudrücken und Rätsel erraten zu lassen, galt ihnen für wertvoller, als das Gedachte und Erkannte gerade heraus-

[1] Vgl. auch O. Z. IV. S. 153 ff.

[2] 1914, H. Haessel Verlag, 336 S. 8°.

[1] Für neuere Forschungen über die älteste indische Theosophie sei hier auf das kürzlich erschienene Buch von Hermann Oldenberg, Die Lehre der Upanishaden und die Anfänge des Buddhismus, Göttingen 1915, verwiesen.

zusagen. Ich erinnere mich dabei an eine Geschichte, die mir mein unvergeßlicher Lehrer G. Bühler einmal erzählte. Er las mit einem indischen Pandit John Stuart Mills „Logik". Dem Inder imponierte der englische Philosoph mit seiner „beleidigenden Klarheit" (wie Nietzsche sagte) gar nicht, sondern er bemerkte: „Was der Engländer lehrt, das wissen wir ja alles in Indien längst, aber wie plump (*katham sthūlam*) ist das alles gesagt!"

Sehr zutreffend sind auch die Bemerkungen, die Speyer an den Yoga und den indischen Zauberglauben anknüpft (S. 263 ff.). Er weist mit Recht darauf hin, daß die Unkenntnis der Natur und des menschlichen Körpers zu jenen „abergläubischen" Anschauungen führen konnte, die uns in Indien überraschen, die aber in Europa bis zum Ausgang des Mittelalters genau so und aus denselben Gründen vorherrschten. Seine Ausführungen erklären uns, wie es kommt, daß die von ihm angeführten, von H. T. Colebrooke im Jahre 1793 geschriebenen Worte noch heute in unübertroffener Weise den Eindruck wiedergeben, den wir zumeist aus indischen Literaturwerken empfangen, daß hier „das Wahre und das Unwahre, das Erhabene und das Kindische, das Gescheite und das Törichte so durcheinander gemischt ist, daß wir bei jedem Schritt über dummes Zeug lächeln und zugleich bewundernd die philosophische Wahrheit anerkennen müssen, wenn diese auch in dunkle Allegorien oder in irgendein Kindergeschichtchen eingekleidet ist."

Im letzten Abschnitt seines Buches beschäftigt sich Speyer mit den Beziehungen zwischen der abendländischen und der indischen Theosophie. Er zeigt zuerst, wie der Islam und das Christentum auf die Sekte Kabirs, auf die Sikhreligion, auf Kaiser Akbar und auf die Gründer der neueren Reformsekten Rammohun Roy, Keshub Chunder Sen u. a. eingewirkt haben. Allzu skeptisch verhält er sich hinsichtlich der Einwirkung indischer Theosophie auf das Abendland. Indischen Einfluß auf Pythagoras bezweifelt er ebenso, wie überhaupt indischen Einfluß auf das europäische Denken vor dem 18. Jahrhundert. Ein nennenswerter Einfluß der indischen Theosophie auf das Denken des Abendlandes beginnt nach ihm erst mit Schopenhauer. Die zentralasiatischen Funde beweisen aber doch wohl, daß indische Gedanken schon sehr früh nach dem Westen strömten. Daß der Gnostiker Basilides unter buddhistischem Einfluß stand, gibt Speyer selbst zu. Und die Frage, ob nicht Pythagoras doch schon von indischer Weisheit Kunde hatte, möchte ich nicht so entschieden verneinen.

Mit gesundem Urteil, scharf zuweilen, aber doch mit kühler Unparteilichkeit wendet sich Speyer gegen die in Europa und Amerika heute so beliebte Propaganda für indische Ideen. Mit Recht nennt er es einen Anachronismus, wenn man bei dem heutigen Stande unserer anatomischen und physiologischen Kenntnisse noch für Rājayoga und Haṭhayoga schwärmt, Methoden der Geistessammlung, die auf den alten indischen Anschauungen beruhen, nach denen die Adern und Arterien Kanäle sind, durch welche die Lebensgeister kreisen, und einer von diesen Kanälen den Weg bildet, auf dem die Seele ein- und ausgehen kann. Ebenso wird man ihm nur Recht geben können, wenn er jene Indienschwärmer zurückweist, die in der indischen Philosophie Darwinismus und Evolution sehen wollen, trotzdem die indischen Lehren das gerade Gegenteil besagen. Ich kann ihm auch nur zustimmen, wenn er gegen Deussens Schwärmerei für Śankara und den Vedānta bemerkt, daß dieser Gelehrte (dessen Verdienste um die Kenntnis der indischen Philosophie zu bestreiten, übrigens niemand einfallen wird) vergißt oder außer acht läßt, daß das indische System auf dem Gedanken der Offenbarung aufgebaut ist, und daß auch Śankara bemüht ist, alles mit dem Veda in Einklang zu bringen. Sehr treffend zeigt Speyer auch, wie unsere Neobuddhisten in ihrer Schwärmerei vieles wegdeuten oder ignorieren, um den Buddhismus zu einer unserer Zeit würdigen Weltanschauung zu machen. Und endlich zeigt er in scharfer, aber gerechter Weise, wie die moderne abendländische „Theosophie" teils auf Betrügerei (Madame Blavatsky), teils auf grober Unkenntnis derjenigen Literatur beruht, die ihr angeblich als Grundlage dienen soll. Nicht gegen diejenigen, denen die Theosophie oder irgendeine theosophisch begründete Lebensanschauung eine Trost und Beruhigung bringende Religion ist, wendet sich Speyer, sondern gegen diejenigen, welche ein aus unverstandenen oder gefälschten indischen Lehren zusammengesetztes System von Glaubenssätzen als Wissenschaft ausgeben. Wer sich je über die Anmaßung empört hat, mit

der gewisse deutsche Theosophen ihre Lehre als „Geisteswissenschaft" bezeichnen, der wird gerne in Speyers unwillige Frage einstimmen: „Wann wird man doch aufhören, mit dem Worte ‚Wissenschaft' zu spielen?"

Trotz dieser scharfen Kritik zeigt doch Speyer ein volles Verständnis für die Empfänglichkeit, mit der so viele Abendländer die indischen Ideen vom Göttlichen und von der Erlösung in sich aufnehmen. Ja, er hält es nur „für natürlich und gerechtfertigt", daß auf viele, die sich vom Materialismus unserer Zeit abgestoßen fühlen, die indischen Ideale von Weltabkehr und Beschaulichkeit eine so große Anziehungskraft ausüben.

II.

Ganz besonders zu begrüßen ist es, wenn diese Hinneigung zu indischen Gedankenkreisen dazu führt, daß man der indischen Literatur und dem indischen Denken liebevolles Interesse entgegenbringt und dieses Interesse in den Dienst der Wissenschaft stellt. Ein Buch, das aus solch warmer Liebe und Begeisterung für Indien hervorgegangen ist, ist das von Margaret E. Noble, die sich als Anhängerin der Lehren des modernen Heiligen Vivekānanda, des Jüngers von Rāmakṛṣṇa, Sister Nivedita nannte, und dem Halbblutinder Ananda K. Coomaraswamy gemeinsam bearbeiteten Werk „Myths of the Hindus and Buddhists".[1] Beide Verfasser sind begeisterte Verehrer nicht nur der indischen Ideenwelt, sondern auch der indischen Kultur. So verherrlicht Coomaraswamy das indische Kastenwesen und das Ideal des *svadharma*, wonach es für jede Kaste eine eigene Moralität gibt. Und Sister Nivedita sagt: „Kaste ist Rassenkontinuität, sie ist der historische Sinn; sie ist die Würde der Tradition und hat ihren Zweck für die Zukunft. Sie ist noch mehr; sie ist die Vertrautheit eines ganzen Volkes in allen seinen Abstufungen mit dem einen höchsten menschlichen Motiv — dem Begriff des noblesse oblige." Daß Kaste Rassenkontinuität ist, ist nur eine halbe Wahrheit. Denn nur zum kleinen Teil sind die indischen Kastenverschiedenheiten auch Rassenverschiedenheiten. Eine halbe Wahrheit ist es auch, wenn Coomaraswamy sagt: „Fast aller indischer Kult ist monotheistisch; es gibt für den einzelnen Verehrer keine Verwechslung von Gott mit den Göttern." Richtig ist, daß der Monotheismus in Indien viel mehr verbreitet ist, als man gewöhnlich annimmt, daß für zahllose gebildete Inder Viṣṇu oder Śiva nicht „Götter", sondern nur Namen für „Gott" sind. Aber für die große Masse des indischen Volkes gilt das gewiß nicht. Überhaupt wird man das Buch vom wissenschaftlichen Standpunkt nur mit Vorsicht gebrauchen dürfen.

Doch kann das prächtig ausgestattete und sympathisch anmutende Werk jedem empfohlen werden, der sich in bequemer Weise über die im indischen Volke und im Hinduismus noch heute fortlebenden Mythen und Sagen unterrichten will. Denn die schönsten Sagen und Erzählungen des Mahābhārata, des Rāmāyaṇa und der Purāṇas sind hier sehr hübsch wiedergegeben. Der Buddhalegende ist nur ein kurzer Abschnitt gewidmet. Im ganzen hat aber das Buch mehr künstlerischen als wissenschaftlichen Wert. Die prächtigen Illustrationen, zweiunddreißig farbige Bilder, sind sämtlich von indischen Künstlern unter der Leitung von Abanindro Nāth Tagore,[1] Vice-Principal der Calcutta School of Arts, gemalt. Von den Bildern seien besonders hervorgehoben: XIV Kṛṣṇa, der den Arjuna belehrt, (zur Bhagavadgītā) von Surendra Nāth Kar; XVI Die Geburt des Kṛṣṇa von Nanda Lal Bose; XVIII Rādhā und Kṛṣṇa von K. N. Mazumdar, und die von Abanindro Nāth Tagore selbst gemalten Bilder zur Buddhalegende: XX Prinz Siddhārthas Abschied, XXI Buddha als Bettelmönch und das stimmungsvolle Bild XXII, das die Verbrennung der Leiche des ins Nirvāṇa eingegangenen Buddha darstellt. Alle Bilder sind charakteristische und interessante Proben indischer Kunst von heute.

III.

Ein religionsgeschichtliches Werk ist das Buch von Sister Nivedita und Coomaraswamy nicht. Eher könnte man es eine Apologetik des Hinduismus nennen. Als ein Gegenstück dazu sei hier das Buch von

[1] London, George G. Harrap & Co., 1913. Sister Nivedita starb 1911 in Kalkutta, bevor das Werk vollendet war.

[1] Er ist ein Bruder des Nobelpreisträgers Rabindranāth Tagore.

George Howells, The Soul of India,[1] kurz erwähnt, ein christlich-apologetisches Werk, das von einem christlichen Theologen für Missionäre geschrieben ist und sich die Aufgabe stellt, nachzuweisen, daß alles Gute, das im Hinduismus enthalten ist, sich auch im Christentum finde oder aus dem Christentum in die indische Religion eingedrungen sei, daß aber schließlich doch die christliche Religion dem Hinduismus in jeder Beziehung weit überlegen sei. Die erste Hälfte des Buches will — für die Zwecke des Missionärs, der sich über Indien unterrichten will — eine Übersicht über den Werdegang der indischen Literatur und Kultur und die Entwicklung der indischen Religion und Philosophie geben. Aber der Verfasser schöpft durchwegs aus zweiter und dritter Hand, und neben manchem Richtigen findet sich sehr viel Falsches. Das gilt auch von dem, was er über das Problem der historischen Beziehungen zwischen Hinduismus und Christentum zu sagen hat.

Wer sich über dieses Problem von einem Mann der Wissenschaft in wirklich wissenschaftlicher Weise unterrichten lassen will, dem kann jetzt nur das Buch von Richard Garbe, Indien und das Christentum[2], aufs wärmste empfohlen werden. Sicherheit ist ja in diesen Fragen selten zu erlangen, und es wird immer Meinungsverschiedenheiten darüber geben, ob in einem einzelnen Falle Entlehnung auf der einen oder anderen Seite anzunehmen ist oder nicht. Aber jedenfalls kann man sich der Führung Garbes um so mehr anvertrauen, als er mit der bei dem hochverdienten Indologen selbstverständlichen gründlichen Kenntnis der indischen Quellen eine bei Indologen sonst seltene Vertrautheit mit der Geschichte der einschlägigen christlichen Literatur verbindet. Dankenswert ist auch die Klarheit, mit der Garbe das Problem formuliert, die Übersichtlichkeit, mit der er das Für und Wider in allen Streitfragen dargelegt, und die Schärfe, mit der er seine eigenen Ansichten begründet hat.

[1] An Introduction to the Study of Hinduism, in its Historical Setting and Depelopment, and in its Internal and Historical Relations to Christianity, London, James Clarke & Co., The Kingsgate Press 1913.

[2] Tübingen, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1914.

Das Werk teilt sich naturgemäß in zwei große Abschnitte, von denen der erste über den Einfluß Indiens auf das Christentum, der zweite über christliche Einflüsse auf die indischen Religionen handelt. Der Verfasser beginnt mit der Frage nach den so oft behaupteten und ebenso oft geleugneten buddhistischen Einflüssen auf das Neue Testament. Ich bin in meiner Behandlung dieses Gegenstandes[1] in bezug auf Einzelheiten zum Teil zu anderen Ergebnissen gekommen, als Garbe; aber in der Hauptsache stimme ich mit ihm völlig überein. Das Ergebnis, zu dem ich[2] gelangt bin, ist im wesentlichen genau dasselbe, das Garbe in den Worten ausdrückt: „Während in den apokryphen Evangelien ein unmittelbarer buddhistischer Einfluß unverkennbar ist, schimmert durch die kanonischen nur ein indirekter hindurch, und zwar in einigen Erzählungen, die buddhistischen Ursprungs sind, die dann aber außerhalb des Verbreitungsgebietes des Buddhismus auf dem Wege von Mund zu Mund ihren spezifisch buddhistischen Charakter verloren haben und schließlich dem christlichen Geist assimiliert worden sind" (S. 20). In den kanonischen Evangelien nimmt Garbe nur vier Fälle von Entlehnung aus buddhistischen Quellen als wahrscheinlich an: Die Asita- und Simeon-Legende, die Versuchungsgeschichte, das Meerwandeln Petri und das Brotwunder. Bei der Versuchungsgeschichte kann ich mich von einem Zusammenhang zwischen der christlichen und der buddhistischen Legende auch jetzt noch nicht überzeugen. Hingegen möchte ich jetzt glauben, daß die von Garbe (im Anschluß an A. J. Edmunds) angeführten Gründe genügen, um den buddhistischen Ursprung des Brotwunders einigermaßen wahrscheinlich und den des Wunders vom Meerwandeln Petri sehr wahrscheinlich zu machen.

Sehr dankenswert sind die Nachweise Garbes (S. 61 ff., 79 f.), daß in dem im ersten Viertel des zweiten Jahrhunderts entstandenen Physiologus und in den klementinischen Rekognitionen, einem judenchristlichen Werk aus dem Ende des zweiten oder Anfang des dritten Jahrhunderts, indische Einflüsse deutlich erkennbar sind. Denn diese

[1] Geschichte der indischen Litteratur II, 1, Leipzig 1913, S. 280 ff.

[2] a. a. O., S. 285.

Nachweise machen uns das Eindringen buddhistischer Ideen in die neutestamentlichen Schriften und in die christliche Legendenliteratur verständlich. Was die letztere betrifft, so ist allerdings nur bei der Legende von Barlaam und Joasaph der buddhistische Ursprung völlig sicher erwiesen. Garbe hält auch den Ursprung der Legenden vom heiligen Eustachius, vom heiligen Christophorus und der Legende vom Satan, der in Gestalt des Heilands als Verführer auftritt, aus buddhistischen Quellen für sicher. Bei der letzteren Legende, sowie bei der von St. Eustachius ist eine gewisse Wahrscheinlichkeit des Zusammenhanges zuzugeben, obgleich auch hier die Übereinstimmungen nicht gerade überwältigend sind. Hingegen kann ich beim St. Christophorus auch jetzt beim besten Willen keinen Zusammenhang mit der indischen Menschenfresserlegende erblicken. Da sich Garbe (a. a. O., S. 111) so sehr darüber wundert, daß ich den Zusammenhang bestreite, sei es mir gestattet, hier in aller Kürze die Hauptpunkte der beiden Legenden einander gegenüberzustellen:

A. Legende von St. Christophorus (nach Garbe, S. 102 ff.).

1. Ein menschenfressender Riese mit einem Hundskopf
2. nimmt Dienste bei einem König, weil er nur bei dem Gewaltigsten dienen will.
3. Da der König sich vor dem Teufel fürchtet und der Teufel sich vor dem Heiland ängstigt, will er Christus dienstbar sein.
4. Da er die Taufe nicht erhalten kann, wird er beauftragt, arme Pilger auf seinen Schultern über den Strom zu tragen.
5. Einmal kommt Christus in Gestalt eines Kindes, um sich über den Fluß tragen zu lassen,
6. und wird beim Durchwaten des Flusses immer schwerer und schwerer,
7. worauf er sich dem erstaunten Riesen als der Heiland zu erkennen gibt.
8. Darauf vollzieht Christus die Bekehrung des Riesen, der bei der Taufe den Namen „Christusträger" (Christophorus) erhält.
9. Mit dem Christuskind auf den Schultern wird der heilige Christophorus in der christlichen Kunst dargestellt.

B. Mahā-Sutasoma-Jātaka (No. 537). Jātakamālā 31.

1. Ein König ist, nachdem er zufällig Menschenfleisch gekostet, zum Menschenfresser geworden (nach dem Jātaka: als Folge davon, daß er in einer früheren Geburt Fleisch gegessen, nach Jātakamālā: weil ihn sein Vater mit einer Löwin gezeugt hat).
2. Er hat gelobt, hundert Prinzen zu opfern. Da ihm noch einer zum Hundert fehlt,
3. will er sich des frommen und weisen Prinzen Sutasoma, der ein Bodhisattva (der Buddha in einer seiner früheren Geburten) ist, bemächtigen.
4. Sutasoma befindet sich gerade auf einem Ausflug (nach Jātakamālā) oder auf dem Wege zu einem Teiche, um ein zeremonielles Bad zu nehmen (nach Jātaka),
5. als ihm ein Brahmane begegnet, der ihn gegen eine Belohnung vier schöne Verse lehren will.
6. Bevor Sutasoma noch den Brahmanen anhören kann (im Jātaka: in dem Augenblicke, wo er aus dem Bade steigt, weil der Menschenfresser denkt, daß er leichter sein werde, solange er nicht angekleidet ist), ergreift ihn der Menschenfresser,
7. nimmt ihn auf die Schulter und rennt mit ihm davon.
8. In der grausigen Waldwohnung des Menschenfressers angelangt, weint Sutasoma, aber nicht aus Todesangst, sondern weil es ihm nicht gegönnt ist, die weisen Sprüche des Brahmanen zu hören und diesen zu belohnen.
9. Er verspricht zurückzukommen, wenn ihm der Menschenfresser erlaube, zum Zweck der Anhörung des Brahmanen heimzukehren.
10. Der Menschenfresser läßt sich darauf ein, worauf Sutasoma heimkehrt, die Verse des Brahmanen lernt, diesen reichlich belohnt
11. und trotz aller Bitten seiner Angehörigen zum Menschenfresser zurückkehrt, um sein Versprechen zu halten.
12. Durch diese Wahrheitsliebe tief bewegt, läßt sich der Menschenfresser in ein Gespräch mit Sutasoma ein,
13. das zur Bekehrung des Menschenfressers führt.
14. Eine Skulptur auf dem Tempel von Boro-Budur (9. Jahrh. n. Chr.) zeigt den Menschenfresser, wie er sich den Prinzen auf die Schulter setzt.

Vergleicht man die beiden Erzählungen, so besteht eine sehr entfernte Ähnlichkeit zwischen den Punkten A 1 (ein menschenfressender Riese mit Hundskopf) und B 1 (ein zum Menschenfresser gewordener König, der weder einen Hundskopf, noch einen anderen Tierkopf hat), A 5 (Christus als Kind läßt sich vom Riesen, der sein Diener sein will, über den Fluß tragen) und B 4, 7 (der Menschenfresser nimmt den Bodhisattva, der in einem Teiche gebadet hat, auf die Schulter und rennt mit ihm davon, um ihn zu töten), A 8 (Christus bekehrt den Riesen durch das Wunder, daß er immer schwerer und schwerer wird) und B 13 (der Bodhisattva bekehrt den Menschenfresser durch seine erstaunliche Wahrheitsliebe und seine frommen Reden) und endlich A 9 und B 14 (der Riese mit dem Christuskind auf der Schulter in der christlichen Kunst, der Bodhisattva auf der Schulter des Menschenfressers in buddhistischer Kunst, wobei jeder chronologischer Anhaltspunkt für die Entlehnung des einen Motivs aus dem anderen fehlt). In allen Hauptpunkten — der Kern der christlichen Legende ist das Wunder des Schwerwerdens des Christuskindes, der

Kern des buddhistischen Jātaka ist die wunderbare Wahrheitsliebe des Bodhisattva — weichen die beiden Legenden ganz und gar voneinander ab.

Gelungen scheint mir Garbes Nachweis (S. 117 ff.), daß die den beiden Religionen gemeinsamen Elemente des Kultes (Klöster mit Mönchen und Nonnen, Unterschied zwischen Novizen und Ordinierten, Zölibat, Tonsur, Beichte, Reliquienverehrung, Rosenkranz, Kirchturmbau, Räucherwerk und Glocken) aus Indien entlehnt sind. Denn er zeigt, daß alle diese Elemente im Christentum später auftreten, als im Buddhismus. Beim Rosenkranz wird ja die Entlehnung durch das Wort selbst (*japamālā* „Gebetskranz" wurde mit *japāmālā* „Rosenkranz" verwechselt) aufs klarste bestätigt.

In den meisten und wichtigsten Punkten des zweiten Teiles, der sich mit den christlichen Einflüssen auf die indischen Religionen beschäftigt, stimme ich mit Garbe völlig überein. Daß die namentlich von Joseph Dahlmann mit Begeisterung vertretene Anschauung von der Geschichtlichkeit der Thomaslegende unhaltbar ist, hat Garbe schon früher nachgewiesen[1], und ich konnte mich[2] im wesentlichen seiner Kritik anschließen und noch auf einige andere Gründe hinweisen, die gegen die Geschichtlichkeit dieser Legende und damit der frühen Einführung des Christentums in Indien sprechen. Ebenso hat Garbe mit guten Gründen (S. 169 ff.) die Ansicht J. Dahlmanns bekämpft, daß bei der Entstehung des Mahāyāna-Buddhismus das Christentum mitgewirkt habe. Nicht nur läßt sich die Entwicklung des Mahāyāna aus der Geschichte des Buddhismus selbst — ich möchte hinzufügen: und aus der Geschichte der Bhāgavata-Religion — restlos erklären, sondern es spricht auch alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß wenigstens die Anfänge des Mahāyāna schon in vorchristliche Zeit zurückreichen. Hingegen erkennt Garbe wohl mit Recht christliche Einflüsse auf den Mahāyāna-Buddhismus der späteren Zeit, insbesondere auf den tibetanischen, an.

Nur gegen einen Satz möchte ich hier Einspruch erheben. Garbe sagt (S. 179): „Wenn in jüngeren Mahāyāna-Schriften von Buddha als dem Fischer gesprochen wird, der die Menschen wie Fische fängt, und dieses Gleichnis in die chinesische Kunst übergegangen ist, in der Buddha als Fischer mit Angelrute und Haken dargestellt wird, so ist hier eine Übertragung der christlichen Symbolik in die buddhistische Welt unverkennbar, weil der Fischfang eine ganz unbuddhistische Handlung ist." Ich halte die christliche Beeinflussung hier zwar nicht für unmöglich, aber die Begründung Garbes scheint mir nicht stichhältig. Auch Ackerbau, Elefantenzähmung, Würfelspiel u. dgl. sind „unbuddhistische Handlungen", und doch begegnen sie uns in den Gleichnissen der altbuddhistischen Texte häufig genug.

Ein Bedenken habe ich auch gegen die Herleitung des buddhistischen Monotheismus (des Glaubens an den Ādibuddha) aus dem Christentum. Da monotheistische Strömungen in der indischen Theosophie schon in vorchristlicher Zeit nachweisbar sind, dürfte christlicher Einfluß, der ja gewiß möglich ist, hier schwer nachweisbar sein.

Hingegen kann es als sicher gelten, daß im Kult des Lamaismus von Tibet katholische Einflüsse sichtbar sind. Geht doch die Durchdringung des lamaistischen Kultes mit Bräuchen der katholischen Kirche soweit, daß sich höhere Lamas vor Beginn einer religiösen Handlung bekreuzen (S. 187). „Die Übereinstimmungen sind zu eng und zu zahlreich, als daß wir ohne die Annahme der Entlehnung auskommen können. Wie ... manche Grundzüge des Kultus von der alten christlichen Kirche aus dem Buddhismus übernommen sind, so haben umgekehrt in späterer Zeit viele christliche Kultusformen einer jüngeren Entwicklungsstufe in die entartetste Form des Buddhismus, in den Lamaismus, Aufnahme gefunden" (S. 188). Man wird diesem Satz ebenso zustimmen dürfen, wie der Erklärung Garbes, daß alle gegenseitigen Einwirkungen zwischen Christentum und Buddhismus sich auf Nebensächliches beschränkt haben. „Alle Gleichheiten und Ähnlichkeiten in den Lehren der beiden großen Weltreligionen sind, soweit es sich um wesentliche Dinge handelt, unabhängig voneinander entstanden und deshalb für die Religionswissenschaft von ebenso großer Bedeutung, als wenn sie auf Entlehnung beruhen würden" (S. 191).

Aber nicht nur auf den Buddhismus hat das

[1] Ostasiatische Zeitschrift I, 360 f.
[2] Deutsche Literaturzeitung 1913, Nr. 28.

Christentum eingewirkt, sondern auch auf andere indische Sekten der späteren Zeit. Die von Hopkins und Kennedy behaupteten christlichen Einflüsse auf den Kṛṣṇaismus, insbesondere die Verehrung des Kṛṣṇakindes, werden von Garbe allerdings als nicht vorhanden erwiesen. Ebenso ist die Bhagavadgītā und die von ihr gelehrte Gottesliebe (*Bhakti*) schon der vorchristlichen Zeit zuzuschreiben und christlicher Einfluß auf sie abzuweisen. Nur in einem Stück des Mahābhārata glaubt Garbe christlichen Einfluß annehmen zu müssen, in der Legen devon dem Śvetadīpa (der „weißen Insel"). Ich habe an anderer Stelle[1] die Gründe angegeben, weshalb ich mich hier der Auffassung Garbes nicht anschließen kann. Für sicher kann der Einfluß des Christentums auf die spätere Entwicklung des Kṛṣṇaismus gelten. Aus dem Jahre 639 ist uns die erste nestorianische Mission im mittleren Nordindien bezeugt. Nach dieser Zeit muß die Feier von Kṛṣṇas Geburtsfest (*Kṛṣṇajanmāṣṭamī*) in Nachahmung des Geburtsfestes Christi eingeführt oder die indische Feier mit christlichen Zügen ausgestattet worden sein. Den Nachweis hat schon Albrecht Weber auf Grund literarischer und bildlicher Zeugnisse erbracht. Nur in Einzelheiten werden die Aufstellungen Webers von Garbe (S. 254 ff.) richtiggestellt. Hingegen wird Webers Vermutung, daß die monotheistische Richtung im indischen Sektenwesen und der Glaube an die Avatāras auf christlichen Einfluß zurückgehen, von Garbe (S. 264 ff.) mit Recht als unhaltbar erklärt. Sicher hat auch die indische Trimūrti nichts mit der christlichen Dreieinigkeit zu tun.

Bedenklich scheint mir die Annahme, daß die Lehre von den Śaktis im Hinduismus durch die christliche Lehre vom Heiligen Geist (der bei den syrischen Christen weiblich gedacht ist) beeinflußt sei, und daß die Śivaiten diese Lehre erst von den Bhāgavatas übernommen hätten. Die Tatsachen sprechen durchaus dafür, daß die Śaktiverehrung auf dem Boden des Śivaismus entstanden und im Viṣṇuismus etwas Sekundäres ist. Wie leicht sich der Śaktiglaube aus den indischen Anschauungen heraus erklären läßt, ist an anderer Stelle (O. Z. IV. S. 155) gezeigt worden. Ich möchte die Annahme christlichen Einflusses auf diesen Glauben nicht gerade für unmöglich erklären, aber notwendig ist sie sicher nicht und meiner Ansicht nach auch nicht wahrscheinlich.

Auf sicherem Boden befinden wir uns, wenn wir zur Reformation der Bhāgavatareligion durch Rāmānuja (12. Jahrh. n. Chr.) kommen. Daß Rāmānuja, Rāmānanda, Kabir und später Tulasī Dās (1532—1623) und Nābhādāsa, der Verfasser der Bhaktamālā, mit christlichen Lehren vertraut waren, hat Grierson, dem sich Garbe (S. 268 ff.) anschließt, als sicher erwiesen. Hier ist der christliche Einschlag ebenso deutlich, wie bei den neueren Reformatoren Rāmmohun Roy und Keshub Chunder Sen und den heutigen Anhängern des Brāhmo Samāj. Während aber Grierson die Meinung ausspricht, daß im heutigen Indien Monotheismus und christlicher Einfluß viel mehr vorherrschen, als man gemeiniglich annimmt, dürfte Garbe wohl die Zustimmung der Mehrzahl der Indologen und Indienkenner finden, wenn er seine Überzeugung ausspricht, „daß Grierson in seinem sympathischen Enthusiasmus den Umfang der monotheistischen Tendenzen und der christlichen Elemente im heutigen Indien überschätzt", und wenn er sein ausgezeichnetes Buch mit den Worten schließt: „In der gesamten religiösen Atmosphäre des heutigen Hinduismus spielen die christlichen Elemente naturgemäß eine weniger bedeutende Rolle als in der den gebildeteren Volksschichten gehörenden Literatur."

IV.

Was uns das Buch von Garbe besonders wertvoll macht, ist der Umstand, daß er dem Problem des Verhältnisses zwischen Christentum und indischer Religion völlig unbefangen gegenübersteht und es weder vom christlichen noch vom indischen, sondern vom rein wissenschaftlichen Standpunkte aus behandelt. Es wäre unbillig, von Werken, die von Missionären zu Missionszwecken geschrieben sind, dasselbe zu verlangen. Immerhin verdient hier noch ein Werk dieser Art genannt zu werden, das jedenfalls viel höher zu bewerten ist, als das obenerwähnte Buch von Howells, nämlich das Werk von J. N. Farquhar,

[1] Österreichische Monatsschrift für den Orient 41, 1915, S. 185 f.

The Crown of Hinduism.[1] Auch dieses Buch ist von einem christlichen Theologen für Missionäre geschrieben und sucht die Minderwertigkeit des Hinduismus gegenüber der christlichen Religion nachzuweisen. Farquhar bekämpft aber den Hinduismus durchaus nicht fanatisch, sondern ist im Gegenteil geneigt, alles Gute in der indischen Religion, selbst in ihren Auswüchsen und Entartungen, gelten zu lassen. Er bemüht sich nur zu zeigen — und er tut dies in sehr geschickter Weise —, daß alle Ziele und Ideale, die der Hinduismus, d. h. die Gesamtheit des indischen Religionswesens und der indischen Glaubenssysteme (in diesem Sinne gebraucht er das Wort „Hinduismus"), sich stellt, durch diesen nicht erreicht werden, sondern erst durch das Christentum, so daß dieses „die Krone des Hinduismus" ist.

Als Missionsschrift ist das Buch eine anerkennenswerte Leistung. Der Verfasser zeigt aber auch eine gute Kenntnis der auf die indischen Religionen bezüglichen Literatur und vor allem eine große Vertrautheit mit den verschiedenen religiösen Strömungen im heutigen Indien, sowohl mit denen, welche die alten Formen beibehalten, als auch mit den verschiedenen Reformbewegungen. Was er im 4. Kapitel über das Kastenwesen und im 7. Kapitel über Asketentum und Waldeinsiedlerleben sagt, ist sehr lesenswert. Und er hat (S. 260 ff.) sehr gut zusammengefaßt, was allen Asketensekten gemeinsam ist.

Den Vorwurf, daß die Missionäre an der Entnationalisierung Indiens und dem Niedergang des Hinduismus schuld seien, weist Farquhar zurück, indem er Stimmen indischer Eingeborener anführt, die sich gegen den orthodoxen Konservatismus wenden und die zeigen, daß der alte Glaube durch das Einströmen moderner abendländischer Ideen von selbst zerfalle. Man könne es auch nicht als entnationalisierend bezeichnen, meint Farquhar, wenn die christlichen Missionäre unter den Outcasts und unter den Frauen arbeiten, wenn christliche Ärztinnen Frauenspitäler gründen und erhalten und christliche Lehrerinnen in Mädchenschulen lehren. Er führt zahlreiche Zeugnisse von Indern selbst an (S. 276 ff.), die bestätigen, daß die christlichen Missionare für die Erziehung von Knaben und Mädchen, für die Armen- und Krankenpflege, Blindenerziehung, Waisenfürsorge u. dgl. mehr getan haben, als irgendwelche indische Sekte oder Religionsgemeinde. Man hat versucht, den Vedānta zur Grundlage menschenfreundlicher Bestrebungen zu machen, aber — „man könnte ebensogut versuchen, ein Haus mit Eis zu wärmen" (S. 281). Eine sehr richtige Bemerkung, was den Vedānta betrifft, aber kaum zutreffend für den Buddhismus und manche neuere Sekten.

Und der Beweis scheint mir doch von Farquhar (S. 281—296) nicht erbracht, daß es im Wesen der christlichen Religion als solcher begründet sei, wenn sie mehr als die indischen Religionen dazu beigetragen hat, Menschenliebe zu fördern und dem Nächsten zu nützen. Die von ihm aus dem Neuen Testament angeführten Stellen beweisen wenig. Denn es ließen sich zu allen diesen Stellen leicht genug Parallelen aus der religiösen Literatur der Inder anführen, aus buddhistischen sowohl als auch aus brahmanischen und hinduistischen Texten[1]. Selbst der Kreuzestod Christi hat sein Analogon in den zahlreichen Aufopferungslegenden vom Bodhisattva im volkstümlichen Mahāyāna. Buddhismus. Dennoch wird jeder zugeben, daß christliche Missionäre, Menschenfreunde und Menschenfreundinnen tatsächlich mehr werktätige Liebe geübt und mehr im Dienste für den Nebenmenschen gearbeitet haben, als buddhistische, jinistische, viṣṇuitische und śivaitische Mönche, Nonnen und Laien. Der springende Punkt dürfte aber doch wohl anderswo zu suchen sein, als in den Lehren der christlichen, beziehungsweise der indischen Religion. Die heiligen Bücher der Inder haben reichlich genug Liebe gepredigt. Was aber der Verbreitung und Stärkung der sozialen Tugenden in Indien am meisten im Wege stand, war meiner Ansicht nach das Kastensystem. In einem Lande, wo die Menschen durch so hohe und starke Mauern, wie sie das Kastensystem errichtet hat, voneinander geschieden sind, kann wirkliche allgemeine Menschenliebe doch nur schwer zu praktischer Geltung kommen. Wenn aber Farquhar darauf hinweist, daß indische Heilige und Gurus die größten Verbrechen und Schandtaten begingen, um einem Gotte zu dienen, und daß trotz der

[1] Humphrey Milford, Oxford University Press 1913.

[1] Vgl. die O. Z. IV. S. 158f. aus dem Mahānirvānatantra angeführten Verse.

Lehre, daß Gott voll Liebe und Gnade sei, Witwenverbrennung und Kindermord geduldet wurden, so könnte ihn ein Hindu an Inquisition, Hexenverbrennung u. dgl. erinnern, um zu zeigen, daß auch zu Ehren Christi und trotz der christlichen Liebe und Gnadenlehre Schandtaten genug geübt und geduldet worden sind.

Nur mit Wehmut wird man die Worte lesen können, mit denen der Verfasser sein Buch beginnt: „Wir sind in eine neue Ära eingetreten. Alle Teile der Welt sind endlich in Verbindung miteinander gebracht worden. Wir lesen an unseren Frühstückstischen Neuigkeiten aus allen Ländern. Die Völker sind zu einer Stadt geworden. Wir kaufen voneinander Waren, lesen Bücher voneinander, denken Gedanken voneinander. Zum erstenmal in der Geschichte der Menschheit ist die Einheit des Menschengeschlechtes zur Tatsache geworden. Von jetzt an wird es möglich sein, von einem wirklichen Verkehr unter den Menschen zu sprechen; in der Vergangenheit hat es nur Rassen und Parteien gegeben. Jetzt erst beginnen wir die Musik der Menschlichkeit zu hören." Wie sonderbar klingen diese Worte heute! Wie aus ferner, ferner Vergangenheit, trotzdem sie erst vor drei Jahren geschrieben sind!

M. Winternitz (Prag).

DĪPIKĀ DES NIVĀSA. Eine indische Heilslehre, aus dem Sanskrit von D. Rudolf Otto, Professor an der Univ. Breslau. Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte, 80. Tübingen 1916 (J. C. B. Mohr [Paul Siebeck]). 8°. XIV u. 84 S. M. 2.40.

Nachdem um 800 n. Chr. der Philosoph Śaṅkara auf den Vedāntasūtras des Bādarāyaṇa sein Advaitalehrsystem, die Lehre von der „zweitlosen" Einheit der Gottheit, aufgebaut hatte, gestaltete im 12. Jahrhundert Rāmānuja, ebenfalls auf den Vedāntasūtras fußend, dieses Advaitasystem zum Viśiṣṭādvaita, der Lehre vom „qualifizierten zweitlosen Wesen" um, und für ihn als Viṣṇuiten war Viṣṇu dieses eine zweitlose Götterwesen. Seine Lehre war zugleich ein entschiedener „Theismus und Personalismus" (Otto S. V), während dieser bei Śaṅkara nur „als starker Unter- und Nebenstrom vorhanden war", als Inhalt der „niederen" Auffassung charakterisiert. Als persönlicher Gott heißt das eine höchste Wesen bei beiden Īśvara „der Herr". Von einem Anhänger des Rāmānuja, dem Nivāsa, mit vollerem Namen Nivāsadāsa, aus der Gegend von Madras, wurde, wahrscheinlich nach 1300 n. Chr. (Otto, S. X), die von O. übersetzte scharfsinnige und bedeutende Dīpikā („Leuchte", d. h. Erklärung), mit vollständigem Titel Yatīndramatadīpikā, alias Yatipatimatadīpikā „Erklärung der Lehre des Asketenfürsten", d. h. des Rāmānuja, ein Kompendium von dessen Lehrsystem, verfaßt.

O.s Übersetzung dieser Schrift für vollkommen zu erklären, wäre zuviel gesagt, denn frei auch von kleineren Versehen ist sie nicht. Einige solche hat Ref. schon in einer gleichzeitigen Anzeige in der Zeitschrift für Missionskunde und Religionswissenschaft angeführt, und folgende Beispiele mögen hier noch hinzugefügt werden, wobei Ref. nur die allein ihm zugängliche Ausgabe in der Ānandāśrama Sanskrit Series No. 50 zugrunde legen kann, nicht die von O. benutzte Ausgabe von Ratna Gopāl Bhaṭṭa in der Benares Sanskrit Series No. 133, Fass. 2.

O., S. 4, übersetzt: „Richtige Erkenntnis ist Vorstellung (eines Gegenstandes) entsprechend der Aussage (Urteil), wie er wirklich ist." vyavahāra (Ān. S. S., S. 3, Z. 14) aber bedeutet nicht „Urteil", sondern „Sprachgebrauch", und es ist also zu übersetzen: „Richtige Erkenntnis ist Vorstellung (eines G.) entsprechend dem bestehenden Sprachgebrauch". dharmin in Ān. S. S., ebd. Z. 19 heißt „Eigenschaftsträger", also „Gegenstand", „Objekt", nicht „Prädikat", wie O. S. 4 übersetzt, wobei ihm in seiner Ausgabe nicht dharmi, sondern dharma vorgelegen zu haben scheint; der Satz muß also lauten: „Zweifeln heißt, im Akte der Perzeption eines Objektes an verschiedene Bestimmungen denken". Auch das hinzugefügte Beispiel, Zweifel, ob Baum, Mensch, stimmt ja zu der Bedeutung „Objekt". — Ān. S. S., S. 3, Z. 20 anyathājñānamnāma dharmaviparyāsaḥ heißt nicht „Das Andersvorstellen ist eine positive Verkehrung, und zwar (ebenso wie der Zweifel) auch eines Prädikates", sondern einfach: „Das A. ist eine Verkehrung eines Prädikates". Der oben verbesserte Fehler der Verwechslung von dharmi mit dharma hat diesen weiteren Fehler im

Gefolge gehabt. — Ān. S. S., S. 4, Z. 2/3 lakṣyaikadeśe lakṣaṇasyāvartanam avyāptiḥ heißt genauer nicht (O., S. 5): „Wenn das Definiens das Definiendum in seine (logische) Sphäre nicht einbefaßt, so ist es zu eng", sondern: „Wenn das Definiens auf einen Punkt des Defieniendum nicht paßt, (nicht zureicht) ....". Sachlich meint O. ja natürlich das Richtige, und ihn selbst braucht Ref. ja auch über die genaue Wortbedeutung schwerlich zu belehren. In der Ān. S. S. folgt hier ein Beispiel, das bei O., also wohl auch in seiner Ausg., fehlt: kapilavarṇatvaṃ gor lakṣaṇam iti lakṣaṇe kṛte śuklāyām avyāptiḥ, „Wenn man definiert: ‚Die Kuh ist braun', so paßt das nicht auf die weiße (Kuh)". — Ān. S. S., S. 4, Z. 5: sādhakatamaṃ karaṇam entstammt der indischen Grammatik und ist in unserem Falle auf logisches Gebiet nur übertragen. In Pāṇinis Grammatik nämlich wird I, 4, 42 der Instrumentalbegriff (der Inhalt des dritten Kasus, des Instrumentals), das „Mittel", mit diesen selben zwei Worten definiert. „Was (den Ablauf der Handlung, den Inhalt des Satzes) am meisten ermöglicht (mehr als andere Satzteile, die auch am Zustandekommen des Satzes beteiligt sind), heißt Mittel (Instrumentalbegriff)". Wir haben also unsere Dīpikāstelle, wenn wir genau sein wollen, wohl nicht mit O. aufzufassen als: „‚Grund' (im logischen Sinne) ist das (die richtige Erkenntnis) durchaus zustande bringende (beweisende)", sondern „(Erkenntnis-) Mittel ist das die Erkenntnis am meisten zustande bringende", und Ān. S. S., S. 3, Z. 13: pramākaraṇaṃ pramāṇaṃ nicht „Pramāṇa ist Grund der richtigen Erkenntnis" (O., S. 4), sondern „Pr. ist Mittel der r. E.". In der Tat verstehen wir unter Erkenntnisgrund ja auch etwas anderes als die drei Pramāṇas, die unser Text dann (Ān. S. S., S. 4, Z. 10, Otto S. 5) anführt: „Sinneswahrnehmung, Schlußfolgerung, Wort." — Auch der zweitnächste Satz von O., S. 5: „Nun ist aber absolut (zureichend) zustande bringend das, wobei sich die Vorstellung in Korrespondenz zum wirklichen Sachverhalt ergibt" ist, wenn er zwar auch sachlich ungefähr das Richtige trifft, nicht ganz dem Wortlaut des Originals angepaßt, yasmin saty avilambitena jñānam utpadyate von Ān. S. S., S. 4, Z. 6 f. bedeutet vielmehr: „... das, bei dessen Vorhandensein die Erkenntnis ohne Verzug eintritt". — saṃsthāna Ān. S. S., S. 5, Z. 3 bedeutet „Gestalt", „Form", „Aussehen", nicht „Zustände" (O., S. 6). — Statt der drei ersten Sätze von O., S. 8: „Die ‚Wecker' des Erinnerungskeimes sind das Ähnliche, das Adṛṣṭa und das Nachsinnen. Demgemäß findet das Aufwachen des (gewöhnlich schlafenden, dunklen) ‚Eindruckes' bald durch Erblicken des Ähnlichen, bald durch ein Adṛṣṭa, bald durch Nachsinnen statt. Und da zusammen mit einem Objekte auch seine Begleitmomente perzipiert werden, so tritt auch durch sie Erinnerung ein", ist vielmehr folgendermaßen zu übersetzen (Ān. S. S., S. 7, Z. 6 ff., es handelt sich um Widerlegung des Einwandes, daß unter die gegebene Definition von „richtiger Erkenntnis" doch auch die Erinnerung fiele): „Und dabei ist der erwachte Eindruck" (um der Einfachheit willen Os. Auffassung des Terminus saṃskāra hier einmal beizubehalten) „die Ursache (tatra codbuddhaḥ saṃskāro hetuḥ), und dem Erwachen geht in der Weise, wie sie in dem Verse Sadṛṣādṛṣṭacintādyāḥ smṛtibījasya bodhakāḥ („Die Wecker des Erinnerungskeimes sind das Ähnliche, das Adṛṣṭa, das Nachsinnen usw.") ausgesprochen ist, vor sich bald beim Erblicken von etwas Ähnlichem ... Und da durch die Wendung ‚usw.' auch das Begleitende mit inbegriffen ist, so tritt auch dessentwegen die beim Erblicken von etwas Ähnlichem entstehende Erinnerung ein." — S. 9, Z. 6 wirft O. Zweifel und Vermutung in eins zusammen: „Ein Satz wie: ‚Dies wird wohl ein Mensch sein', ist eine Erwägung (problematische Erkenntnis), genannt Zweifel (Vermutung)". Es steht aber im Text (Ān. S. S., S. 8, Z. 4 f.): „Das wird wohl ein Mensch sein", das ist eine vermutende Erwägung (ūhaḥ). ‚Was ist das da vorn doch für ein Baum mit Namen?' eine solche unentschiedene Erkenntnis heißt Zweifel." — S. 41, Z. 13, um eine Stichprobe an einer anderen Stelle zu machen, hat O.: „Monat, Sonnenwendperiode, Jahr", es steht im Text (Ān. S. S., S. 49, l. Z.): „Monat, Jahreszeit (ṛtu), Halbjahr (ayana), Jahr". — vibhūti, das O. S. 42 mit „Herrlichkeit" übersetzt, muß doch wohl (mit dem Petersb. Wörterbuche) mit „Entfaltung" wiedergegeben werden, wenn es im übrigen gelegentlich auch „Machtentfaltung", „Herrlichkeit" bedeutet (ebenfalls nach P. W.), und Os. Satz: „In seiner ‚Spiel-' (= Schöpfer-) Herrlichkeit

ist auch Īśvara von der Zeit bedingt" ist dementsprechend abzuändern, was ja auch aus dem Satzinhalt selbst heraus sich empfehlen würde. — Vor Os. drittletztem Satze von S. 42 stehen in Ān. S. S., S. 55 noch drei Sätzchen, die bei O. fehlen. — S. 56, Z. 18 hat O. „usw." (Ān. S. S., S. 67, Z. 7 — ā d i k a m) ausgelassen; S. 57, Z. 5: „so ist nicht anzunehmen" (Ān. S. S., S. 69, Z. 4: i t i n a ś a ṅ k a n ī y a m). — S. 57, Z. 7/8 ist nach O.s Worten „Darum ist auch wie bei Saubhari und anderen" noch einzufügen: „und bei Erlösten" (Ān. S. S., S. 70, Z. 1 m u k t ā n ā ṃ c a).

Ref. hat diese Beispielaufzählung meist nebensächlicher Versehen dem Übersetzer nicht erspart, weil man eine Übersetzung wie die vorliegende damit besser ehrt als mit allgemein gehaltenem Lob. Sie verdient es, daß sie geehrt wird. Denn ungeachtet einer Reihe derartiger kleiner Schwächen ist sie eine gute Leistung. Einem Indologen wären vielleicht manche Fehler nicht untergelaufen, weil nur diesem, durch lange Gewöhnung, der Gebrauch mancher Worte und Wendungen, die wegen ihrer Doppeldeutigkeit an sich dem fernerstehenden Übersetzer Fallstricke werden, in ganz bestimmtem Sinne geläufig genug ist. Dem Theologen O. werden wir solche kleine Versehen nicht zu hoch anrechnen, sondern doppelt dankbar anerkennen, daß er in ein fremdes Arbeitsgebiet sich so gründlich eingearbeitet hat, daß er eine philologisch im ganzen so vortreffliche und philosophisch so durchdachte Übersetzung vorlegen konnte. Wir hoffen im Interesse der Indologie auf seine weitere Mitarbeit auf dem Gebiete der indischen Religions- und Philosophieforschung.

R. Otto Franke (Königsberg).

PAUL DAHLKE, Buddhismus als Religion und Moral. 457 S. Preis geh. M. 8.—. Walter Markgraf, Leipzig 1914.

Dr. GEORG GRIMM, Die Lehre des Buddha, die Religion der Vernunft. 512 S. Preis geh. M. 8.—. München 1915, R. Piper & Co., Verlag.

Wenig fruchtbar, konstatiert auf der letzten Seite seiner Geschichte der buddhistischen Literatur W i n t e r n i t z, hat sich die neubuddhistische Bewegung unserer Tage erwiesen. Sie ist (von Übersetzungen abgesehen) über Anthologien, Katechismen und seichte Propagandaschriften kaum hinausgekommen. Die beiden Bände, die ich hier anzuzeigen auf mich genommen, s i n d Früchte, gewachsen am Baume des bei uns in Europa wie in Amerika sich ausbreitenden Neubuddhismus. Winternitz sieht in diesem — mag sein mit Recht — nur einen der vielen Irrwege, in die uns das Ringen nach einer neuen Weltanschauung geführt hat. Man darf doch zweifeln, ob ihm der eingangs zitierte Satz nicht etwas anders aus der Feder geflossen wäre, hätten ihm bei seiner Niederschrift die zwei Werke bereits vorgelegen. Ihre Verfasser — der eine wie der andere, wenn ich, was Dr. Grimm betrifft, nicht falsch unterrichtet bin, von Haus aus Ärzte — nennt H e l d in der Vorrede seiner Bibliographie des Buddhismus ausdrücklich deutsche buddhistische M i s s i o n a r e; und aus ihrer p r o p a g a n d i s t i s c h e n Tendenz machen beider Schriften kein Hehl. Das Prädikat „seicht" aber wäre, auf sie angewandt, sehr übel, weil sehr zu Unrecht angewandt. Ich wenigstens stehe nicht an, das Buch von D a h l k e wie — und noch mehr — das neuere von G e o r g G r i m m als Werke anzuerkennen, die ihre Verfasser nicht als gewöhnliche Missionare, sondern als echte, rechte Apostel ausweisen, moderne Apostel des großen indischen Weisheitslehrers, denen auch der Andersdenkende ein ganz besonderes Charisma für den selbstergriffenen Beruf füglich nicht wird abstreiten können. Einander darin gleich, daß sie finden: weder die Religion noch die Wissenschaft oder Philosophie erweisen sich taugsam als Hilfsmittel zur Lösung des Leidens- und Todesproblems, der großen Frage der Menschheit von Urbeginn und solange es Menschen hienieden geben wird, sind sie sich gleich auch in dem andern, daß sie der Menschheit ein wirkliches Hilfsmittel zu wissen meinen und reichen möchten, beide — ex oriente lux! — das gleiche: die Lehre des Buddha.

Eine Darstellung dieser L e h r e will das Buch von Grimm uns geben, also keine Biographie des Buddha und keine Geschichte des Buddhismus. Die Darstellung soll eine solche der Lehre des B u d d h a sein, mithin der reinen, ursprünglichen Lehre, nicht dessen, was man später aus ihr gemacht hat. Und:

es soll eine Darstellung der Lehre sein, nicht eine mehr oder minder geistreiche Abhandlung über diese. Und diese Darstellung soll in allen Teilen vollkommen klar sein, so zwar, daß schlechterdings nicht nur kein Zweifel mehr möglich ist über das, was der Buddha lehrt, sondern auch seine Lehre als in sich evident sich erweist, mit der Folge, daß sie uns nicht etwa bloß mehr als konservierter Leichnam, der lediglich noch für die wissenschaftliche Neugierde ein geeignetes Objekt abzugeben vermöge, sondern als der lebendige Quell ewig gültiger Wahrheiten in Betracht kommt, der heute noch ebenso unversieglich fließt wie vor 2400 Jahren. Durch diese Art der Darstellung will das Buch — und eben hierin soll die Rechtfertigung seines Erscheinens liegen — sich von allen bisher erschienenen Werken ähnlicher Art unterscheiden. Unterscheiden also auch von dem ihm voraufgegangenen von Dahlke? Von Dahlke, dessen Buch genau wie das seine sich ausdrücklich nicht an die Vielen, sondern nur an eine geistige Aristokratie wendet, an die Wenigen, denen nicht nur das Leiden als das Urproblem klar zum Bewußtsein gekommen ist, sondern die auch so weit fortgeschritten sind, daß sie das Heil nur durch eigene Kraft, nicht mehr von außen her erwarten?

Auch Dahlke erklärt, es sei ein anderes Ding, über eine Sache geistreich zu reden, ein anderes, diese Sache zu lehren, und dem Buddhismus gegenüber komme es ihm nicht so sehr darauf an, geistreich als vielmehr wahr zu sein. Und so sehr er dem für uns stammelnden Buddha die Zunge löst, seine Predigt ins moderne Abendländisch übersetzend, so will doch auch er nur den alten, ursprünglichen Buddhismus vorführen, wie sich denn überhaupt sein Programm mit dem von Grimm geradezu auffallend deckt. Was der Welt am meisten not tut, sagt Dahlke, das ist ein Denken, das sich streng in der Wirklichkeit hält, und Buddhismus sei im letzten Grunde nichts als Wirklichkeitslehre. Als Wirklichkeitslehre erhebe der Buddhismus Anspruch, zum Lehrgegenstand des modernen Menschen zu werden, und als diese solle er von ihm gegeben und gelehrt werden. Muß ich glauben? fragt er, oder kann ich die Tatsache „Welt" meistern im Begreifen? (S. 77) und gibt die Antwort auf diese Frage in dem letzteren Sinne (S. 179). Nicht anders Grimm. Schon im Titel seines Buches zwar figuriert der Buddhismus als Religion, und es stimmt ja sichtlich etwas nicht recht, wenn er S. 6 sagt, als solche dürfe in keinem Falle ein Lehrsystem angesprochen werden, das den Glauben perhorresziert. Aber item, auch nach ihm soll der Buddhismus eben darum sich als Rettung aus der Not empfehlen, weil er das Verlangen nach dem Wissenwollen befriedigt, entgegen dem Glaubensollen; weil er auch nicht etwa nur zu abstrakter, durch bloße Begriffe vermittelter, sondern zu anschaulicher Erkenntnis verhilft, in deren Besitz man fürder keinen Glauben braucht und aller bloß abstrakten, auf Beweise angewiesenen Erkenntnis entraten kann. Eine Lehre ist ihm der Buddhismus, die uns einerseits den Kernpunkt aller Religion und aller Metaphysik rein und ungemischt darbietet und andererseits seine Lösung nach der Methode der exakten Wissenschaften, nämlich auf dem Wege des eigenen Experiments, verbürgt. Wieder eine Anschauung, die sich mit der von Dahlke deckt.

Den Inhalt der Lehre legt Grimm seinen Lesern dar in Anlehnung an das Schema der Vier heiligen Wahrheiten, während die Hauptkapitel des Dahlkeschen Buches überschrieben sind: Was ist Religion? Glaube und Religion. Der Kulturwert der Glaubensreligionen. Muß der Mensch glauben? Die ursprüngliche Buddha-Lehre. Das religiöse Moment des Buddhismus. Nibbana und Parinibbana. Das Leiden im Buddhismus. Buddhismus als Erfahrungsreligion. Der Gottbegriff im Buddhismus. Die Kirche im Buddhismus. Mönchtum und Opfer. Buddhismus als Moral. Einige Vorzüge buddhistischer Moral. Einzelne Kapitel aus der buddhistischen Moral. Das Problem der Willensfreiheit. Gebet und Wunder. Die Zukunft des Buddhismus. Bei Dahlke ist zu berücksichtigen, daß sein Buch auf einem voraufgegangenen, bereits 1912 im gleichen Verlage erschienenen Werke „Buddhismus als Weltanschauung" fußt, fußt nicht in dogmatischer Weise, sondern insofern, als es eine Entwicklungsstufe desselben darstellt.

Mehr noch als Dahlke, der das ja freilich auch wieder und wieder hervorzuheben nicht unterläßt, sieht Grimm es darauf ab, recht deutlich zu machen, daß der Buddha mit einer geradezu beispiellosen Konsequenz, man könnte sagen mit geflissentlicher Borniertheit, jeder über den ausschließlich praktischen Zweck, die

Leidensvernichtung, hinausgehenden Problemstellung aus dem Wege geht, daß man bei ihm der Befriedigung bloßer Wißbegierde dienende Aufschlüsse metaphysischer, ontologischer oder dianoiologischer Natur nicht zu erwarten hat. Gelten zwar läßt der Buddha alle wirklichen Wahrheiten, die der menschliche Geist je gefunden hat, und manche von ihnen übernimmt er direkt in seine Lehre. So z. B. die den Abendländer fremd anmutende, von Grimm freilich als durchaus vernünftig und in sich evident erfundene Lehre von dem steten Kreislauf der Palingenesie innerhalb der fünf Reiche Himmels-, Menschen-, Gespenster-, Tier- und Höllenwelt. Was aber er selbst, „der größte der Arier und damit der Größte aller Menschen" der Menschheit gegeben hat, das ist etwas ganz Einziges, etwas, was sie von keinem anderen je wieder erhalten könnte, einem zweiten vollkommen Erwachten ausgenommen. Als ein Vorzug der Lehre Buddhas wird hervorgehoben, daß sie (und dem wird ja nun doch wohl nicht so ganz zuzustimmen sein) frei sei von jeder mythologischen oder allegorischen Einkleidung, wie sie den Religionen sonst eigentümlich ist, und daß sie alles Theoretisieren und logische Schlußfolgern vermeide, daß ihrem Verkünder vielmehr das einzige Kriterium der Wahrheit immer nur eben die persönliche, unmittelbare, intuitive Erfassung dieser Wahrheit sei, daher er auch keinerlei Glauben für seine eigene, rein beschreibende Darstellung des von ihm angeblich anschaulich Erkannten verlangte. Auch seine Jünger sollen einzig das gelten lassen, was sie selbst geschaut haben. Wert hat auch des Meisters Lehre nur insofern, als sie den Jüngern höchsteigene unmittelbare Einsicht ermöglicht. Des Glaubens an seine Worte bedarf es bei den Hilfsbeflissenen (mit einer einzigen Ausnahme! S. S. 483 f.) nur insoweit, daß sie es einmal praktisch mit dem von ihm gewiesenen und mit der Genauigkeit einer Generalstabskarte beschriebenen Wege versuchen, auf dem nach seiner Versicherung die intuitive Erfassung der Wahrheit zu gewinnen ist. Die Besonderheit der Art dieser Erfassung liegt in nichts anderem als in einer außerordentlichen Vertiefung der normalen Betrachtungsart der Dinge, sich steigernd bis zu der von Schopenhauer so genannten g e n i a l e n Betrachtungsweise in Form der reinen Kontemplation, mit der wir nach dem Buddha auch zur d a u e r n d e n, restlosen Vernichtung des Wollens und damit zur Erlösung kommen. Nur stufenweise ist dieses von dem Buddha den Strebenden vorgesteckte Ziel zu erreichen. Wer sich's nicht verdrießen läßt, den Weg zu diesem Ziele gewissermaßen auf der Karte zu verfolgen, der findet die einzelnen Stufen im Detail bei Dahlke wie bei Grimm angegeben. Etwas Ausdauer ist dabei freilich nicht wohl zu entraten. Das Buch von Dahlke hat 457, das von Grimm gar 512 Seiten. Die meisten, die etwa doch an der Hand dieser beiden neuen starken Bände lesend die Etappen der buddhistischen via salutis verfolgen, werden ja freilich Bedenken tragen, den Weg dann auch praktisch zu beschreiten, sobald ihnen ein Licht darüber aufgegangen sein wird, daß nach dem Buddha die Erlösung vom Leiden, die ja wohl jedem recht sein könnte, zusammenfällt mit der Erlösung von der Welt, vom Leben, auf dessen Behauptung des Menschen ganzes Sehnen geht, und daß vollständig die von Buddha gezeigte Erlösung — Grimm ist konsequent und ehrlich genug, das zu betonen — nicht anders als nur auf dem Wege des Gehens in die Hauslosigkeit, d. h. also als Mönch, verwirklicht werden kann. Besonders eben jetzt zur Stunde, wo unser Volk, man kann sagen bis zum letzten Manne, unter Waffen steht, Haus, Herd und Vaterland mit starker Hand zu schirmen, ist, fürchte ich, die Hoffnung sehr gering, daß Viele große Neigung haben werden, sich zu einem so toto genere verschiedenen Ideale zu bekehren. Ob wirklich die Überzeugung von der Unzulänglichkeit der Religionen allmählich zum Massenphänomen zu werden begänne, d a s wird die Menschheit sich nicht einreden lassen, daß sie mit der Annahme, daß das Leben ein begehrenswertes Gut sei, wert, daß man darum kämpft und l e i d e t, in einem Grundirrtum sich befinde. So ist es nun eben einmal, unser Geschlecht; auch in seinen gehobensten Vertretern. Zu dem höchsten Standpunkt werden auch sie sich niemals aufschwingen, von dem aus alle Werte Nichtse erscheinen, ein Beethoven z. B. nichts weiter als ein Spielzeugfabrikant für große Kinder (S. 453), mag der buddhistische Prediger ihnen gleich hundertmal sagen, daß sie, gegen solche tiefere Einsicht sich aufbäumend, nur beweisen, daß ihre Erkenntnis noch nicht ganz objektiv, sondern noch vom „Durste" (tanha), vom törichten Durste nach Musik bestochen ist. Und vor

allem: abendländischem Denken jedenfalls wird es nicht auszupredigen sein: „Volk und Knecht und Überwinder — sie gestehn es jederzeit — höchstes Glück der Erdenkinder — sei nur die Persönlichkeit."

Nach dem Buddha und nach seinen Interpreten ist das, wie gesagt, ein Grundirrtum. Natürlich denn, daß dieser Irrtum dem Verständnis der Buddhalehre, das die beiden vorliegenden Bücher dem deutschen Leser erschließen wollte, als unübersteigliches Hindernis im Wege steht. Und natürlich auch, daß Grimm wie Dahlke sich keine Mühe verdrießen lassen, dieses Hemmnis zu beseitigen. Grimm tut es am wirksamsten durch den Nachweis, daß das wirkliche Resultat der Buddhalehre dem Menschen ein S e i n garantiert unabhängig von seiner Persönlichkeit und auch nach Vernichtung derselben; daß der Buddha „nicht den Blödsinn des absoluten Nihilismus lehrt" (S. 173), so geflissentlich er selbst sowohl wie seine Jünger es vermeiden, den Zustand des Vollendeten nach dem Tode, d. h. eben nach vollendeter Abstreifung der Persönlichkeit irgendwie positiv zu bestimmen. „Der Vollendete in seiner Reinheit, losgelöst von den Schlacken seiner Persönlichkeit, also jenseits des Todes, ist etwas Unerkennbares, ist unergründlich, aber er i s t, ist immer noch, nämlich eben ein Unergründliches." (S. 190.) „Wir halten unseren Auszug aus der Welt, ihr in unserem Leichnam, nachdem wir ihr schon vorher alles übrige vor die Füße geworfen hatten, noch das Letzte zurücklassend, was ihr gehört, und gehen ein ‚zu unseres Selbstes eigener Herrlichkeit'" (S. 199), zur ungetrübten Himmelsklarheit unseres Wesens, d. h. in christlicher Terminologie: „zur Seligkeit", zur Seligkeit dessen, scheut Grimm sich nicht zu sagen, „der allen sinen willen hât unde sinen wunsch" (Meister Eckhart). So wird gemeinhin sonst Nirvana nicht gefaßt, z. B. auch von Dahlke nicht, dem es das endgültige ehrliche, reinliche „Nichtmehr" ist (S. 146—183). Eben darum war es Rezensentenpflicht, auf Grimms, doch auch auf Aussagen des Palikanons fußende Interpretation besonders aufmerksam zu machen; und bemerkt darf werden, daß sie jedenfalls die Approbation der sog. Nordbuddhisten hat.

„Nunmehr", schließt der Abschnitt über Nibbânam bei Grimm, „ist alles gesagt, was über die Art unserer ewigen Bestimmung gesagt werden kann. Wessen Gemüt sich davon ‚angeregt, erheitert, beruhigt, erleichtert fühlt', der mag auch mit Aussicht auf Erfolg den Weg gehen, Nibbânam an sich selbst zu verwirklichen und so mit eigenen Augen die Wahrheit dessen schauen, was er bisher nur als Ergebnis anderer kennen gelernt hat." (S. 377.)

Die letzte der Vier heiligen Wahrheiten, die den zur Lösung von den Schranken der Persönlichkeit als eines unserem eigentlichen Wesen Fremden und zur Überwindung der leidensvollen Welt führenden Pfad behandelt (den Weg der Erkenntnis von der Verderblichkeit des in uns hausenden Durstes nach der Welt im Gegensatz zu den beiden anderen noch vielfach begangenen Wegen zum Heil: dem Wege religiöser Zeremonien und Gebräuche und dem Wege der Selbstkasteiung), bezeichnet der Autor als den Schlußstein und die Krönung des gewaltigen Lehrgebäudes des Buddha, als das Hehrste, was je in der Welt geoffenbart worden ist, insbesondere auch als die hehrste unter den Vier heiligen Wahrheiten selbst.

Der Raum setzt diesem Referate Schranken. So sei besonders nur noch Grimms Erklärung der berühmten Formel der Entstehung durch Abhängigkeit (Paticcasamuppâdo) hervorgehoben, die, gemeinhin als der schwierigste Teil der Buddhalehre angesehen und verschiedenst ausgelegt, ihm wie alle Lehre des Buddha überhaupt durchaus selbstverständlich scheint[1]. Mir selber haben, gern will ich das bekennen, die klaren Darlegungen des Verfassers, der sichtlich bei Schopenhauer, dem von ihm zu den Aller-allergrößten der Menschheit Gezählten, in der Schule gewesen, ehe er dem Buddha, der ihm dann weit über Schopenhauer hinauswuchs („der Höchste der Götter und Menschen", S. 370), sich zu Füßen setzte, auch sonst mehr als einen mir bislang dunkel gebliebenen Punkt der buddhistischen Lehre lichter gemacht. Seine Darstellung ist eine quellenmäßige. Sie fußt durchweg auf den zur Zeit vorhandenen Übertragungen der Urtexte ins D e u t s c h e. Warum er sich nur auf diese beschränkt hat, ist mir nicht ersichtlich. Aber alles wichtigste Unterlagenmaterial konnten sie ihm ja auch in der Tat bieten.

Was Dahlke, der viel im Osten gehaust, gezeltet und gestreift und dort in buddhistischen

[1] Auch Dahlke betont so wieder und wieder die „ungeheuere Einfachheit" des Buddhagedankens, z. B. S. 124.

Landen das Leben im Kloster nicht nur von außen beobachtet, sondern selbst geteilt, vor Grimm voraus hat, ist, daß er so eben den Buddhismus nicht nur aus seinen heiligen Schriften, sondern aus eigenster Anschauung kennt. Das läßt ihn sein Urteil dahin abgeben, daß die Religion des Buddha, ganz zu Unrecht als die verbreitetste der drei Weltregionen gerühmt, immer und überall nur Erlebnis des einzelnen gewesen, das streng individuellen Charakter behalte. Selbst in den südlichen Ländern, konstatiert er, hat es des Kittes alter volkstümlicher Vorstellungen bedurft, um ihn zu einer Volksreligion zusammenzuschweißen, während der nördliche Buddhismus (zu Unrecht schlägt D. diesem S. 85 auch Kambodja zu), ganz zu einer Glaubensreligion geworden, vom Original nicht viel mehr als nur den Namen besitzt. Ob aber die Religion des Denkens, die Dahlke dem Leser vorführt, als echte, unalterierte Buddhadoktrin wird gelten dürfen? Mir jedenfalls würde es nicht einfallen, einen, der sich über diese unterrichten wollte und mich um Rat anginge, was er dafür am besten läse, auf Dahlkes Buch zu verweisen. Nicht nur der Jargon in diesem Buche ist der des auf der Höhe moderner naturwissenschaftlicher und philosophischer Bildung stehenden Westländers, dem man nicht ohne Gewinn zuhört, auch wenn es mehr seine eigenen als Buddhas Intuitionen sind, die er geist- und temperamentvoll zum Vortrag bringt. Eine Auslassung S. 53f. zeigt, daß das Buch, dessen Verleger, Walter Markgraf, selbst auch ein eifriger Buddhist, bereits gefallen ist, vor Kriegsausbruch zum Druck gefördert wurde. Was sie sagt, hätte der Verf. wohl auch heute noch ebenso und vielleicht erst recht so gesagt. Andere Sätze, wie etwa den, daß der Begriff der Nationalität sich jenem Höhepunkte nähere, in welchem er wie die Welle sich selber überschlagen muß (S. 381, vgl. S. 49), würde er wohl jetzt unterdrücken. Der Krieg hat manchen schönen Traum — als Traum erwiesen. Anfechtbar ist auch sonst manche These, so die Behauptung S. 24f., dem Judentum sei der universelle Charakter, religiöse Propaganda immer ein ganz Fremdes gewesen; so das Urteil über Luther S. 44, im letzten Grunde habe dieser ja nichts anderes getan, als daß er an Stelle der Autorität der Person ein Buch als Autorität setzte; so auch die Charakterisierung der drei Entwicklungsstufen des Christentums S. 42 ff., neben die man einmal die in A. Dorners Grundriß der Dogmengeschichte gebotene Entwicklungsgeschichte der christlichen Lehrbildungen halten wolle. Das Wort „rudimentär" (S. 43) nimmt Dahlke, der sonst die naturwissenschaftliche Terminologie so gewandt handhabt, in dieser Charakteristik offenbar nicht in dem von der Biologie festgelegten Sinne des Reduzierten oder Verkümmerten. Noch eine Winzigkeit zu der eben notierten: Die Quelle für das S. 241 angezogene Wort primus in orbe deos fecit timor ist nicht Aristoteles, wie Dahlke vermutet, sondern Statius, Thebais 3, 661. Gewöhnlich wird es, auch zu Unrecht, Lucretius zugeschrieben.

Hans Haas (Leipzig).

ALBERT ESPEY, Deutscher Glaube. Die wichtigsten buddhistischen Parallelen zu neutestamentlichen Erzählungen und ihre ethische Würdigung. Berlin SW 11, 1915. Concordia, Deutsche Verlagsanstalt.

Auf das Titelblatt meines Exemplars dieser Schrift habe ich vor den Autornamen den Vermerk gesetzt: Chauvinistenpredigt. Das tat ich, um mich selber vor einer späteren zweiten Lektüre zu bewahren, die mir nun durch Zustellung eines Rezensionsexemplars doch zugesonnen ist. Erstanden hatte ich mir das Werk alsbald nach seinem Erscheinen des Untertitels wegen. Das durch diesen bezeichnete Thema ist, seit 1882 der Leipziger Philosophieprofessor Rudolf Seydel es als erster ernsthaft angefaßt, und wieder dann, seit van den Bergh van Eysinga seine von Ernst Kuhn unserer Beachtung empfohlene Dissertation „Indische Einflüsse auf evangelische Erzählungen" in deutscher Bearbeitung vorgelegt, viel erörtert worden. Am bequemsten vielleicht orientiert den Laien, der dem Problem kein tiefgründigeres Interesse entgegenbringt, über die diesbezüglichen Forschungen ein neuerliches Referat von K. Beth in der deutschen Literaturzeitung 1915, Nr. 18 und 19. Beth ist der Ansicht, daß von einer wirklichen Beeinflussung der evangelischen Erzählungen durch den Buddhismus nicht die Rede sein könne. Dieser Ansicht sind noch viele sonst von denen, die die Frage untersucht haben. Der Verfasser der vorliegenden Schrift führt als solche auf „E. W. Hopkins, L. de la Vallé,

Poussin, E. Windisch, C. Clemen, Religionsgeschichtl. Erklärung des Neuen Testaments, Gießen 1909, Faber, Buddh. und neutestam. Erzählungen, das Problem ihrer gegenseitigen Beeinflussung untersucht. Leipzig 1913. Ferner: O. Wecker, Buddha und Christus, Münster i.W. 1910." Er hätte noch viel mehr solcher Autoren aufmarschieren lassen können, besonders wenn diese es sich gefallen lassen, von ihm zweigeteilt zu werden, wie der eine L. de la Vallée Poussin, aus dem er die zwei L. de la Vallé (sic!) und Poussin macht. Gekannt ist von ihm, dem von vornherein ein anderes Resultat als das vorbenannter Forscher nicht zu erwarten ist, kaum viel von ihnen; ja, ich tue ihm wohl schwerlich Unrecht mit dem Argwohn, daß er, auf jeden Fall wenigstens als er sein Manuskript herstellte, nicht in der Lage gewesen wäre, auch nur die Titel ihrer einschlägigen Arbeiten anzugeben, soweit diese nicht seine Quelle ihm an die Hand gab. Diese seine Quelle aber, und das seine einzige, ist ein Artikel von Witte im 29. Jahrgang (1914) der Zeitschrift für Missionskunde und Religionswissenschaft, den er, trotz gelegentlicher unbilliger Polemik (S. 46), dafür umso ausgiebiger ausbeutet, so zwar, daß er auch alle seine Versehen und Druckfehler reproduziert.[1] Nicht gewahr scheint er dabei geworden zu sein, daß Wittes Aufsatz im Grunde nichts anderes ist als die (in der Hauptsache ablehnende) Besprechung eines sehr, sehr dankenswerten wissenschaftlichen Werkes von Garbe, einer Untersuchung des Problems, die er wiederum unbeachtet lassen zu können gemeint haben muß, so unbeachtet wie alle Arbeiten all der anderen Gelehrten, die christliche Entlehnungen aus dem Buddhismus glauben zu geben = zugestehen, einräumen zu sollen. Von den von Witte diskutierten Parallelen greift er neun Nummern heraus. Die dort nur durch Angabe von Kapitel und Vers bezeichneten evangelischen Perikopen werden von ihm in extenso aus dem N. T. ausgeschrieben (er bietet also mehr als seine Vorlage!), um danach konfrontiert zu werden mit den buddhistischen Parallelen (so wie Witte diese zusammengestellt hat!). Alsdann, das muß zugestanden werden, fängt Espey an, selbständig zu werden. Seine Eigenleistung besteht darin, daß von den beiden Gesichtspunkten des deutschen Gemüts und der aktiven Charitas aus der Frage nähergetreten wird, die auch nach den Untersuchungen aller vorausgegangenen Forscher noch offen steht: Wer oder was steht ethisch höher, der Galiläer oder der Asiate? Buddhismus oder Christentum = deutscher Glaube? (Denn: der Deutsche ist der Christ κατ' ἐξοχήν!). — Und das Ergebnis dieser Untersuchung unseres defensor fidei? Himmelhoch steht der Galiläer an Gesinnung über dem Asiaten.

Von der ganzen Art, auch von der Schreibart des Buches mag ein kurzer Auszug eine Vorstellung geben. Wie Jesus es nicht verschmäht, von einer notorischen Sünderin sich die Füße salben zu lassen, so läßt Buddha einmal von einer Kurtisane Ambapali sich zu Tische laden. Dazu nun Espeys Aburteil S. 33 f.: „Als Grundmotiv findet sich in beiden Texten: der wahrhaft große, der göttliche Mensch schließt auch die Sünder nicht aus von seinem Herzen. Jesus liebt die Sünder, Buddha, der Erhabene, läßt sich zur Dirne nieder, obwohl gewisse Kreise — hier die Pharisäer, dort die jungen Leute — die hoch getragene Nase rümpfen. Das ist gewiß edel, das ist ein großer, ethisch überaus wertvoller Zug. Buddha scheint ebenso untadelhaft dazustehen wie Jesus; unterschiedslos scheint beider Verhalten zu bewerten zu sein. Und doch ist es so ganz anders; wiederum zeigt sich, um wie viel das Christentum höher steht als der Buddhismus. Ja, dem buddhistischen Text mangelt jedwedes ethische Motiv! Die Art, wie Buddha, der Erhabene sich zu der Dirne Ambapali herabläßt, wie er in ihrem Mango-Hain absteigt, wie er duldet, daß die Schöne sich an seiner Seite niederläßt und er sie belehrt, anregt, fördert und erfreut, hat etwas unsäglich Oberflächliches an sich. Die Legende sagt nicht, wie der Buddha das Weib anregt, fördert und erfreut, aber die schildernden Ausdrücke sind bezeichnend genug, um dahinter selbstüberhebenden Redeschwall und jene geistreichelnde Dialektik vermuten zu lassen, wie sie ein so amüsantes Zusammen-

[1] Auch der Irrtum, der aus dem einen L. de la Vallée Poussin zwei Autoren: L. de la Vallé (sic!), Poussin macht, findet sich schon bei Witte (a. a. O. S. 362). Läßt sich aber bei Witte allenfalls noch annehmen, daß ihm nur der Setzer durch Einschiebung des trennenden Kommas einen Streich gespielt, so ist bei seinem unvorsichtigem Nachschreiben für solches „Alles zum Besten kehren" kein Spielraum mehr: er setzt die Namen in der gleichen Reihenfolge tabellarisch untereinander, jedem eine Zeile für sich gebend.

treffen, ein so pikantes Gegenüber bei jedem Mangel an ethischem Ernst mit sich bringen muß. Buddhas ganzes Verhalten erinnert stark an das Gehaben gewisser literarischer Dilettanten bei uns, die sich ihres jungenhaften Benehmens bezeichnenderweise mit den französischen Worten rühmten: tout comprendre c'est tout pardonner. Auf gut deutsch: Alles verstehen heißt alles verzeihen. Ein Wort, das man einem Berliner Jüngling noch verzeihen könnte in dem Moment, wo er sich im Besitz eines Zeugnisses der Reife für die Obersekunda ein Monokel erwirbt und zum „Gent" wandelt, das aber nimmermehr ethische Werte beheben kann, wenn nicht das ganze Gewicht einer tief veranlagten Persönlichkeit in werktätiger Liebe aus der Phrase ein innerstes Erleben macht! Und das vermissen wir bei Buddha ... Unser deutsches Gefühl empfindet bei aller Wärme der Schilderung, bei aller Glut der orientalischen Bilder eine fröstelnde Leere ... Und schließlich ist es obendrein noch Buddha, der Nutzen zieht aus dieser Episode: die Laune der Ambapali huldigt ihm und schenkt ihm den Mango-Hain! ... Ambapali verblaßt (neben der Sünderin des Ev.) zu einer launenhaften Kokotte. Sie hat gehört, daß „der Erhabene" in ihrem Mango-Hain Halt gemacht hat, und alsogleich nimmt sie die Gelegenheit wahr, diese einfache Tatsache, die an sich gar nichts Außergewöhnliches hat, für sich auszunutzen. Es würde sie, die Mondäne, in den Augen ihrer Verehrer noch interessanter machen, wenn sie mit Buddha, dem Asketen, zusammengetroffen ist, wenn sie den „Erhabenen" (modern ausgedrückt:) zum Diner lüde. Eine prickelnde Sensationslust bemächtigt sich des kleinlichen Seelchens. Man liest zwischen den Zeilen, wie so ein Lebejüngling ihr das Unsinnige ihres Vorhabens klarzumachen versucht, und hört ein kokettes: „Wollen wir wetten, daß Buddha mein Tischgast wird?" ... Und Buddha nimmt die Einladung an. Ambapali ist selig! Sie wird ihre Sensation haben, sie hat etwas, das sie als Trumpf allen gewöhnlichen Dirnen gegenüber ausspielen kann. Mag es immerhin nötig sein, religiöse Belehrungen mit in den Kauf zu nehmen — sie ist von nun an eine außergewöhnliche Sünderin. Die jungen Herrchen freilich, die wohl eine Bekehrung der Ambapali befürchten und damit einen Verlust für sich selbst, bieten der eitlen Kokotte 100 000 Geldstücke, wenn sie die Einladung rückgängig macht. Aber um keinen Preis will sie auf Wertsteigerung verzichten; denn sie weiß ganz genau, daß sich das Opfer lohnt. Sie wird nachher um so begehrter sein. Berechnung! ... Ambapali sucht nichts weiter als eine pikante Abwechslung und zahlt dafür 100 000 Geldstücke und den Mango-Hain — ein Geschäftchen im eigenen Interesse!"

Nicht um alles in der Welt möchte ich das geschrieben haben.

Ich habe soweit nur von dem eigentlichen Kern des Espeyschen Werkes gesprochen. Dieser Kern — dies wenigstens noch zur Erklärung des sonderbaren Titels — ist, wie ein Halbpfund bayrischer Landbutter zwischen zwei Meerrettichblätter, vom Autor in einen zweiteiligen Sermon eingewickelt, der am Ende, wie mancher Predigt letzter Teil, das Amen nicht finden kann.

Hans Haas (Leipzig).

DER KUMĀRASAMBHAVA oder die Geburt des Kriegsgottes, ein Kunstgedicht des Kālidāsa, zum ersten Male aus dem Sanskrit vollständig in deutsche Prosa übertragen, eingeleitet und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. phil. Otto Walter. München-Leipzig, Hans-Sachs-Verlag, 1913. 85 S. 8°. M. 2.—.

Dem Laien, der fragen wollte, wie Kālidāsas durch Walter in deutscher Übersetzung vorgelegte schöne und tiefsinnige Dichtung „Die burt des Kriegsgottes" zu ihrem Titel käme, da in dieser Wiedergabe von der Geburt des Kriegsgottes Kumāra gar nicht die Rede ist, muß aufklärend bemerkt werden, daß Walter nur die allein für echt geltenden acht ersten Gesänge übersetzt hat, die von der Geburt, der Liebesgeschichte, der Verheiratung und dem Flitterwochenglück der Göttin Umā, der Tochter des Himālaya und Gattin des Gottes Siva, handeln.

Des Übersetzers Arbeit verdient im allgemeinen Lob. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß sie im einzelnen einwandfrei sei. Daß er einiges besser hätte machen können, gibt er anerkennenswerterweise selbst in der Einleitung (S. 5) als möglich oder wahrscheinlich zu. In den Partien der Verdeutschung, die ich mit dem Original verglichen habe, finden sich nicht

ganz wenige kleine und weniger kleine Versehen und Ungeschicktheiten, aus denen ich hier eine Auslese hervorheben will. Ich muß aber bemerken, daß mir nur Stenzlers Ausgabe vorliegt, nicht die beiden indischen Ausgaben, die Walter „hauptsächlich benutzt" hat. Es ist zwar nicht wahrscheinlich, aber doch entfernt denkbar, daß das eine oder andere der angeführten Versehen in der Textform dieser Ausgaben begründet ist.

Eine kleine Ungeschicktheit ist es, wenn Walter (in I, 3) den Himālaya den „Quell unendlich vieler Edelsteine" (statt „Ursprungsort" od. dgl.) nennt. — In I, 4 sagt der Dichter mit doppelsinnigen Worten, daß die einheitliche Farbenfläche des roten Minerals, aus dem die Felsenwände des Himālaya bestehen und das den Göttermädchen als Schminke dient, welche sie sich aus Koketterie (v i b h r a m a) auflegen, unterbrochen wird durch die davor lagernden Wolkenfetzen und so der Abendröte gleicht, die auch durch einzelne davor stehende Wolken unterbrochen wird und die (sonst immer und so auch nun, als unwirkliche Abendröte) der Anlaß ist, daß die Göttermädchen ihre Toilette für ihre abendlichen Tänze in aufgeregter Schnelligkeit (v i b h r a m a) beenden. W.s Wiedergabe der Strophe läßt das Verständnis für deren Eigenart vermissen. — In I, 6 ist nicht gemeint, daß die Perlen, die, wie die Inder fabeln, der Löwe mit seinen Krallen aus der Kopfhaut der von ihm erlegten Elefanten reißt, dann aus dessen „Krallenspitzen entgleiten", sondern aus den Zwischenräumen (r a n d h r a) der Krallen. — In I, 11 plagt der Pfad nicht „durch den zu Stein erstarrten Schnee ihre Finger- und Fersenflächen", sondern durch den festgefrorenen Schnee ihre Zehen und Fersen: a ṅ g u l i bedeutet bekanntlich nicht nur „Finger", sondern auch Zehe, und b h ā g a heißt erstens nicht „Fläche", sondern „Teil", d. h. hier allenfalls Körperteil", und ist zweitens, wie nichtssagende Worte im Indischen, darunter b h ā g a , so oft, nur pleonastisch hinzugefügt, teils zum Zwecke der Versfüllung, teils um an Stelle eines Nicht-a-Stammes (hier p ā r ṣ ṇ i „Ferse") einen der sehr beliebten a-Stämme zu gewinnen. — In II, 2 spricht W. unnötig vom „Sonnengott" statt einfach von der die Lotusblumen weckenden „Sonne" (d ī d h i t i m a t). — v ā g ī ś a in II, 3 bezeichnet den Brahmā nicht als „Herrn aller Wissenschaften", sondern als „Herrn des Wortes" oder „der Rede". Es ist keine gleichgültige Sache, ob wir uns hierbei ein kleines Quidproquo erlauben. Vielmehr hängt diese Bezeichnung als v ā g - ī ś a aufs engste zusammen mit der Gottheit v ā c „Wort" im Ṛgveda und vielen anderen verwandten Ideen und so mit der indogermanischen Bezeichnung der Urgottheit als „Wort", von der auch der Logos-Begriff ein Ausläufer ist. — Der Schluß der Strophe II, 4 bedeutet: „(dir, dem ursprünglich einheitlichen), der sich dann der Teilung unterzog, damit die drei Grundeigenschaften (g u ṇ a) zur Entfaltung kämen", nicht aber: „der sich in die drei Guṇas teilte, dann seine Beinamen empfing", II, 6 genauer: „Indem du in drei Zuständen deine Größe entfaltetest, wurdest du allein die Ursache von Untergang, Bestand und Entfaltung der Welt", statt: „Du hast in drei Gestalten deine Macht entfaltet, du bist allein der Grund zur Schöpfung dieser Welt geworden." usw. — k ṛ t i n bedeutet allerdings auch „kundig", der Etymologie nach in erster Linie aber „der etwas ausgeführt hat", und der Schluß von II, 10 ist aufzufassen als: „du entwickelst dich mit deinem Selbst, wenn es (als Schöpfung) seinen Zweck erreicht hat, wieder zurück in dein Selbst." — In III, 2 gehören die Worte „ganz nahe am Throne" nicht zu den von Indra zu Kāma gesprochenen Worten, sondern zu „einen Platz angewiesen erhielt", und b h a r t u ḥ p r a s ā d a ṃ p r a t i v a n d y a m ū r d h n ā „des Herrn Gnade mit geneigtem Haupte demutsvoll entgegennehmend" in derselben Strophe ist nicht recht geschickt wiedergegeben mit „nahm er fröhlich die Gunst des Herrn mit seinem Haupte entgegen". — In III, 5 sollte es genauer heißen: „aus Furcht vor der Plage (k l e ś a) der Wiedergeburten", nicht allgemein „aus Furcht, daß er von neuem wiedergeboren wird"; „Lange Zeit soll er gefesselt bleiben", nicht: „. . . soll er dastehen, gefesselt", s t h ā hat bekanntlich auch die allgemeine Bedeutung „bleiben". — In III, 7 ist z. B. l o l a anders aufzufassen: „in dein begehrendes Herz", nicht „in dein unstetes Herz". — p ā d ā n a t a ḥ in III, 8 ist zu übersetzen „bis zu ihren Füßen dich verneigend", nicht: „hast du deine Füße gebeugt". — v a j r a in III, 9 ist nicht einfach „deine Waffe", sondern „dein Donnerkeil". W. weiß das natürlich, wie vermutlich auch manches andere, was ich hier berichtigend bemerke. Das Ziel muß doch aber sein, auch

äußerlich den Sinn des Originales möglichst genau zum Ausdruck zu bringen. In demselben Verse muß es weiter heißen: „Welcher unter den Götterfeinden soll . . . sich fürchten (lernen) vor Frauen . . ." statt: „Wer ist wohl unter allen Götterfeinden vorhanden, der nicht . . . „selbst vor Frauen beben könnte . . .?" — In IV, 2 ist gemeint: „daß ihre Augen nie mehr den Geliebten sehen würden", nicht aber: „daß ihrem Herzgeliebten nie mehr der Anblick derselben" (ihrer Augen) . . . „beschieden sein sollte". — In IV, 3 sollte es heißen: . . . „doch vor sich erblickte sie auf dem Erdboden nur ein Aschenhäufchen, das menschenähnliche Form hatte, und zu dem (ihr Geliebter) durch des Siva Zornfeuer (verbrannt war)"; W.s Wiedergabe „doch nahe vor sich sah sie nur noch Asche, die, durch Sivas Zornglut wie ein Mann geformt, auf der Erde ruhte" ist nicht geschickt. Dasselbe gilt von IV, 4: . . . „sie umfing die Erde mit dem Paar ihrer graugefärbten Brüste . . .", wofür es etwa heißen sollte: „. . . sie breitete ihre Arme um (die Asche auf) der Erde, und ihre Brüste wurden staubig davon". — In IV, 6 ist zu verbinden und demgemäß zu übersetzen: „Wohin bist du entschwunden . . .?", nicht: „Warum hast du mich . . . verlassen?"; und s e t u ist nicht „Brückenband", sondern „Damm". Der Geliebte hat das innige Verhältnis zu ihr gebrochen und sie, deren Stütze er war, verlassen, wie nach dem Bruche des Dammes das Wasser des Teiches die ursprünglich auf diesem Wasser schwimmende Lotusblume. Was soll man sich dagegen unter W.s Worten vorstellen: „wie ein Wasserschwall, der das Brückenband zerriß und weiter wogte fort von der Lotusblume, die an ihm hing"? — In V, 2 gibt W. direkte Rede, von der nichts dasteht. — v i ś v ā t m a n in VI, 1 bedeutet wörtlich: „der die Seele des Alls ist", nicht: „dessen Leib das Weltall ist", wenn auch beides in der Sache natürlich auf dasselbe hinausläuft. — VI, 2 hat W. übersetzt: „Als die Vertraute ihre Botschaft ausrichtete, glänzte die Bergtochter still mit ihr bei dem Geliebten wie der Mangozweig mit dem Rufe des Kuckuks, wenn der Frühling nahe ist", es ist aber zu übersetzen: „Als die Vertraute ihre Botschaft (bei dem Geliebten) ausrichtete, strahlte dadurch die Bergtochter, still für sich bleibend, dem Geliebten entgegen, wie ein Mangozweig den Kuckuk erwartet, wenn der Frühling nahe ist". — In VII, 2 ist zu übersetzen: „Von Liebe zum Berge (d. h. zum persönlich gedachten Himālaya) getrieben", statt: „Von Lust und Freude hingerissen", „mit den hochzeitlichen Vorbereitungen zur Hochzeitsvorfeier", statt des einfachen „mit den Vorbereitungen" und „Stadt" an Stelle von „Bergstadt", W. hat s ā n u m a t o „des Berges" fälschlich zu p u r a ṃ „Stadt", statt zu a n u r ā g ā d „aus Liebe zu" gezogen. — VII, 4: „. . . sie wurde ihr ganz besonderer Lebenshauch (ucchvastiaṃ)", nicht: „Sie wurde ihnen . . . zu einem ganz besonderen Leben". W.s zweiter Satz von VII, 5: „Obwohl die Stammesliebe dieses Bergbeherrschers sich auf viele Anverwandte verteilte, vereinte sie sich doch allein in dieser Maid", ist falsch, richtig wird er, wenn man etwa so übersetzt: „Die Anhänglichkeit der Familie des Berges war freilich in viele Teile geteilt, nämlich in die der einzelnen Verwandten, sie fand aber (in dem Mädchen) ihren einheitlichen Vereinigungspunkt."

Hie und da vermißt man im Interesse des Laien eine erklärende Bemerkung, so z. B. zu den Worten von III, 8: „auf einem Lager von jungen Schößlingen" und zu denen von IV, 8: „Du denkst wohl, Smara, an jene Zeit, als ich dich an meine Gürtelschnüre festgebunden hatte, weil ich deinen Namensirrtum erkannte?" Unter diesem letzteren Satze wird sich der Laie ohne Hilfe schwerlich dieses vorstellen können, daß die Gattin des Liebesgottes diesen an ihren Gürtel festband, um ihm Untreue unmöglich zu machen, nachdem er durch das Aussprechen eines anderen Frauennamens in der Zerstreutheit oder im Traume Beziehungen zu einem anderen weiblichen Wesen verraten hatte.

R. Otto Franke (Königsberg i. Pr.).

A. FOUCHER, L'origine grecque de l'image du Bouddha, Chalons-Sur-Saone 1913. 8°. 42 S. 12 Tafeln.

Der ganz populär gehaltene Vortrag Fouchers bietet dem, der seine grundlegenden Werke zur Ikonographie des Buddhismus und über die gräko-buddhistische Kunst kennt, nichts Neues, und es wäre somit wohl hinreichend, daß an dieser Stelle lediglich der Titel und einige Zitate wiedergegeben wurden. Aber wir können den Resultaten von Fouchers Untersuchungen nicht ohne weiteres zustimmen; er faßt sie (p. 40) in folgenden Sätzen zusammen:

». . . . il vous apparaitra sans doute comme démontré que cette figure du Bouddha . . . . . est néanmoins originairement sortie d'un atelier hellénistique. Telle est du moins la vérité d'aujourd'hui, — je veux dire la conclusion qui se dégage des documents actuellement connus; et telle sera vraisemblablement au point où en sont arrivées les recherches archéologiques, la vérité de demain.«

Wäre Fouchers Beweisführung unangreifbar, so müßten wir annehmen, daß der außerordentlich einfache primitive national-indische Buddhatypus aus dem hochentwickelten, ja, man könnte sagen „überreifen" Gandhara-Bildwerke entstanden sei. Denn soweit ich ihn verstehe, meint Foucher nicht etwa, daß es sich nur um die zeitliche Priorität zweier im übrigen ganz unabhängiger Verkörperungen des gleichen Ideals handele. Durch jene Annahme würden alle unsere mühsam erworbenen stilkritischen Grundsätze erschüttert.

Nun halten wir aber die Prämissen, die ihn zu solchem Schlusse führen, keineswegs für unangreifbar.

Foucher beruft sich darauf, daß auf den Umzäunungen und Toren von Barhut und Santchi nur die Figuren des Bodhisattva, nicht die des vollendeten Buddha sich finden. Unzweifelhaft richtig! Daraus darf aber nur gefolgert werden, daß in jenen frühen Zeiten Buddha nicht auf den Zäunen und Toren dargestellt wurde, nicht jedoch, daß ein Buddhabild damals überhaupt noch nicht existierte. Gerade der Stūpa zu Santchi mahnt uns zur Vorsicht. Denn seine Ausschmückung hat sich nicht auf die Tore beschränkt. In seiner unmittelbaren Nähe finden sich noch heute vier Buddhastatuen, die schon in sehr frühen Inschriften (über deren genaue Datierung die Archäologen noch nicht einig sind) erwähnt werden. Die jüngste derselben zeigt Anklänge an den Guptastil, die älteste ist aber so primitiv gestaltet, daß sie sehr wohl als mit den Torskulpturen oder wenigstens mit der frühen Gandharakunst gleichzeitig gedacht werden könnte.

Bei dem großen Mangel an sicheren historischen Daten in Indiens politischer und Kunstgeschichte stehen wir dortigen frühen Kunstwerken ähnlich gegenüber, wie der Paläontologe geologischen Funden. Findet er einmal in tieferen Schichten Säugetierknochen, in jüngeren Reptilienreste, so wird er daraus nicht schließen, daß die Lurche von den Säugern abstammen, sondern zum mindesten weitere klärende Funde abwarten.

Der Gandhara-Buddha und der national-indische verhalten sich, um noch einmal uns eines naturgeschichtlichen Bildes zu bedienen, wie zwei „gute" Arten. Der letztere basiert durchaus auf dem indischen Schönheitsideale (Löwenbrust und Taille, weiche Glieder usw.) und ist streng nach der Buddhalegende gebildet, indem er von den Lakchanas zeigt, was sich nur irgend plastisch darstellen läßt. Der Gandhara-Künstler dagegen folgt durchaus seinem westlichen Schönheitsbegriffe, schafft einen Typus, der in Körperform und Kleidung weit von den legendären Vorstellungen abweicht und höchstens durch künstlerisch indifferente Zutaten, wie die Urna, an sie erinnert.

Auch für die weitere Entwicklung buddhistischer Kunst können wir das Bild zweier guter Arten, die getrennten Ursprung haben, festhalten. Wo ihre Verbreitungswege sich kreuzen, gibt es Bastardbildungen. Abgesehen von solchen Mischformen entwickeln sich die Arten selbständig weiter. Die Gandhara-Plastik geht zum Niedergange in fast genau den gleichen Formen, wie die westliche römisch-griechische Spätkunst. Der national-indische Typus paßt sich fremden Völkern zu neuen Bildungen an, die bei genauer Prüfung nur selten einmal einen Tropfen Gandhara-Blut erkennen lassen.

Hier ist natürlich nicht der Ort, diese Anschauungen näher zu begründen. Aber an der Klarstellung der Verhältnisse wird eifrig gearbeitet. Hoffentlich gelingt es, allseitig überzeugende Resultate zu gewinnen.

H. Smidt (Bremen).

STEN KONOW, Indien unter der englischen Herrschaft. J. C. B. Mohr, Tübingen. 8°. III. 142 S. Pr. geh. M. 2.70, geb. M. 3.50.

Der Verfasser führt uns das englische Indien vor, fast ohne Abschweifung, nicht viel anders, als man es in den vielen kleineren englischen Handbüchern über Indien geschildert findet. Die Geschichte der englischen Eroberung Indiens, die englische Verwaltung, schließlich Indiens Handel mit Europa sind die Hauptthemen. So ist es nicht verwunderlich, daß uns ein ausgesprochen nüchternes Buch geboten wird. Offenbar streift der Verfasser mit

Vorbedacht alle anderen Fragen nur flüchtig oder geht ihnen ganz aus dem Wege. Nur selten übt er an den heutigen Umständen ernstere Kritik, nur selten läßt er fühlen, daß Indien nicht nur englisch, sondern auch indisch ist. Aber hätten wir nicht gerade jetzt gerne aus sachkundiger Feder gehört, welche authochthonen geistigen Strömungen noch heute in Indien lebendig sind und Zukunft haben, welche Bedeutung die indische Kultur für die Welt hat und hatte und welche Ewigkeitsgedanken wir ihr verdanken. Das alles hätte uns vielleicht mehr interessiert als die flüchtige Aufzählung der blutigen Kämpfe der Europäer in Indien, als die Vorführung einer großen Reihe von Zahlen aus der englisch-indischen Handelsstatistik. Unübersehbar ist das Register der Sünden, die Europa an der Kultur exotischer Völker beging. Und es dürfte noch lange nicht abgeschlossen sein. Es verlohnte sich, einmal eine Geschichte dieser sinnlosen Zerstörungen unwiderherstellbarer Güter zu schreiben. Konow und viele andere sind der Ansicht, daß ohne Englands Einschreiten Indien sich selbst zerfleischt hätte. Ist das so zweifellos? Waren die indischen Verhältnisse schlimmer als etwa die mittelalterlichen in Deutschland oder Italien? Warum sollte sich nicht auch Indien zu einem inneren Gleichgewicht durchgerungen haben, hätte man ihm nur Ruhe von außen gegönnt! Heute steht die englische Herrschaft völlig fest. Das ist zweifellos, und Konow betont es, um irrigen Ansichten ein für allemal ein Ende zu machen, mit Recht immer wieder. Es ist nicht anzunehmen, daß in absehbarer Zeit irgendwelche Veränderungen eintreten. Das englische Regierungssystem ist zu geschickt angelegt. Einmal wird aber auch für Indien der Augenblick der Selbständigkeit kommen. Es fragt sich nur, ob nicht dann die Europaisierung Indiens bereits so weit gediehen ist, daß Indiens ureigene Kultur in ihren Wurzeln vernichtet ist. C.

PASTOR BRACKER, Was ich in Ostjeypur sah und hörte. Reiseberichte. Verlag des Missionshauses. Breklum 1916. 16°. 118 S. Abb. Pr. 30 Pf.

Es ist recht wenig, was der Verfasser von Ostjeypur zu erzählen weiß. Ein Jagganathtempel ist ihm vor allem „eine Stätte der Unkeuschheit". Bei einem Saktitempel meint er, „schweigen wir lieber von der Geschichte". „Mit dem Köder der Sinnlichkeit kann der Teufel die Massen herbeilocken und festhalten." Zur Charakteristik der Bevölkerung sagt er: „Grenzenlos ist die Unredlichkeit in Heidenlanden, grauenhaft ist aber auch die Unkeuschheit." So geht es durch das ganze Büchlein. Nicht der geringste Versuch wird gemacht, in das Seelenleben der „Heiden" näher einzudringen. Man muß feststellen, daß solche ahnungslosen Bücher auch aus Missionskreisen durchaus die Ausnahme sind. Es ist schade, daß der Verfasser einen so engen Gesichtskreis hat und so ganz in den engsten Bedürfnissen des täglichen Betriebes aufgeht. Denn er reiste in sehr selten von Europäern betretenen Gegenden, in denen der so außerordentlich interessante und in vieler Hinsicht bedeutsame Vishnu-, Shiva- und Saktidienst noch wirklich unberührt blüht, und seine Fahrten sind recht beschwerlich und nicht ohne Gefahr. C.

A. v. LE COQ, Volkskundliches aus Ost-Turkistan. 72 S. 4°, 25 Tafeln und viele Textabbildungen. Berlin, Dietrich Reimer, 1916.

Als ein Nebenergebnis der „Königlich preußischen Turfanexpeditionen" werden hier eine Reihe ethnographischer Aufzeichnungen bzw. Erwerbungen gebracht, die der Verfasser im Fluge machen bzw. für das Museum für Völkerkunde heimbringen konnte. Ein abgeschlossenes Bild wird daher von dem Kulturbesitze der Bewohner Ost-Turkestans nicht beabsichtigt, um so weniger als die Musikinstrumente, Kupfergefäße u. a. erst später von Fachleuten bearbeitet werden sollen. Le Coq betont, daß trotz des heute herrschenden Islam immer wieder Spuren der älteren Kulturen durchschlagen. Das macht nicht zuletzt die Eigenart der Kultur dieser Gebiete aus. In zwölf Abschnitten werden Religion und Aberglaube, Tanz und Spiel, Körperpflege, Schmuck, Mützen, Beinkleidstickereien, Waffen, Jagd und Fischerei, Narcotica, Töpferei u. a. behandelt. Den Kunsthistoriker beschäftigt zunächst ein Beitrag von O. v. Falke über drei dem Kunstgewerbemuseum geschenkte Filzteppiche. Da hierbei die Bezugnahme auf die Teppichdarstellungen in den Wandgemälden des Turfan unbeachtet bleibt — die Le Coq selbst Taf. 12 für die Mützen durchführt — so werden nur die

gewohnten Hinweise auf Owen Jones und der Vergleich mit der islamischen Arabeske gemacht, die angeblich die Anregung für die Ausbildung der schönen geometrischen Ranken geliefert haben soll. Mein Altai-Iran weist darin andere Wege, man beachte auch das Vorherrschen von Gelb und Rot. Zu eben dieser Frage nach der Herkunft der Ornamente der Volkskunst Ost-Turkestans geben die von Le Coq vorgelegten Beispiele treffliche Belege. Vor allem bieten die Töpfereien so häufig die geometrische Ranke, daß man darin einen neuerlichen Beweis ihres bodenständigen Ursprunges sehen möchte. Altai-Iran sucht nachzuweisen, daß die „Arabeske" im türkisch-chinesischen Gebiete einen ihrer Ausgangspunkte hatte, nicht erst durch den Islam vom Westen herübergebracht wurde. Letzteres sieht auch schon Le Coq, indem er die Ornamentik „auf die alte, auf der Antike beruhenden Kunst des Landes" zurückführt (S. 53). M. E. dürfte hier die gleiche Erscheinung vorliegen, wie in den Nachgüssen altchinesischer Bronzen oder den öfter erneuten Heiligenscheinen japanischer Götterstatuen, deren Schmuck sich immer wieder im Bereiche der überlieferten Formen hielt. (Dies gilt auch von den Altai-Iran S. 121 f. abgebildeten Nimben.)

Strzygowski (Wien).

MONG-DSI (Mong ko). Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Jena, 1916. Diederichs. (XIX, 207 S. Gr. 8°).

Die Kritik eines Buches von Richard Wilhelm ist eine mehr als heikle Sache. Einerseits möchte man dem liebenswürdigen, feingeistigen und sicherlich mit allen seinen Kräften arbeitenden Manne, der sich durch Selbststudium zum Sinologen gemacht hat, nicht verletzen, um so mehr nicht, als jeder sachlich Urteilende weiß, wie schwierig es ist, eine gute Übersetzung altchinesischer Texte zu liefern. Zudem ist man dem auf fernem Posten ausharrenden deutschen Wissenschaftler zu großem Dank verpflichtet. Andererseits aber erfordert das vollständige methodelose Arbeiten auf textkritischem Gebiete, das Hand in Hand geht mit einer Verständnislosigkeit für Grammatik und einer Verschwommenheit auf lexikalischem Gebiete, die noch durch eine gewisse schöngeistige Weltanschauung des Autors vergrößert wird und den Text in völlig phantastische Bahnen zwängt, ein energisches Veto. Dieses richtet sich nicht nur gegen Wilhelm allein, sondern prinzipiell gegen jede derartige Textübertragung. Möglich, daß der eine oder der andere, welchem die chinesischen Originale nicht geläufig sind, einen Nutzen daraus zieht. Was will aber dieser geringe Vorteil besagen gegenüber den schweren Schäden, welche die freien Übersetzungen aus dem Chinesischen schon angerichtet haben! Man braucht da gar nicht erst weit auszuholen. Das Unheil, das z. B. auf kulturgeschichtlichem und religionsgeschichtlichem Gebiete durch Legges Übersetzungen angerichtet worden ist, würde Stoff zu vielen Dissertationen geben. Und dabei ist Legges Übertragung und Bearbeitung von Konfuzius und Mêng-tze noch nicht zu den schlechtesten Leistungen zu rechnen. Speziell Mêng-tze war von ihm in *Chinese Classics II* und von Couvreur in *Les Quatres Livres*, Ho Kien Fou 1895 — wenn auch vielfach verbesserungsbedürftig — brauchbar herausgegeben worden. Dem sinologisch gebildeten Leser konnten die Übersetzungen genügen, da durch den beigegebenen Text eine Kontrolle vorhanden ist.

Bei Wilhelm fehlt diese Textkontrolle. In einer Einleitung gibt er zunächst eine Würdigung der Persönlichkeit Mêng-tzes und sein Verhältnis zu Konfuzius, sein Leben, in dem er zwei Perioden unterscheidet, bespricht kurz die Lehren des Meisters, zählt dann die Werke des Philosophen auf, um mit einer kleinen Übersicht über die Literatur zu schließen. Diese Einleitung ist überaus dürftig ausgefallen und wird dem wirklichen Mêng-tze nicht gerecht. Man vermißt vor allem das Verhältnis des Textes von *Mêng-tze* zu der anderen vorklassischen und klassischen Literatur, speziell zu einigen Kapiteln des *Li-ki*, die eine Übereinstimmung mit ihm aufweisen. Vor allem aber hätte doch kurz auf die agrarische Verfassung des Reiches wie auf die Verfassung und Verwaltung überhaupt eingegangen und die bei Mêng-tze behandelten Verhältnisse mit denen, die bei *Kuan-tze*, dem *Chou-li* und dem *Li-ki* usw. erscheinen, in Parallele gestellt werden müssen. Es hätte die prinzipielle Stellung Mêng-tzes zu den einzelnen Staatsformen klargelegt und gezeigt werden müssen, wie Mêng-tze die demokratische Monarchie zum ersten Male bestimmt formuliert hat.

Dabei wären die Revolutionstheorien, die schon im Shu-king angedeutet, von Mêng-tze aber scharf herausgearbeitet worden sind, speziell das „Recht des Volkes auf Empörung" zu behandeln gewesen. Über all diese und einen guten Teil anderer Fragen, die den Kern des Mêng-tze ausmachen, wird man bei Wilhelm vergeblich um Auskunft suchen.

Was nun die Übersetzung anbelangt, so ist sie des öfteren bloß eine Paraphrase. Wie schon oben bemerkt, ist von grammatischer Präzision nirgends die Rede, und lexikalisch wird je nach Bedarf zu einem geistreichen Behelf gegriffen. Da kann es kein Wunder nehmen, daß ein und derselbe Ausdruck an verschiedenen Stellen verschieden übersetzt wird. So wird z. B. 黎民 *li min* wörtl. „die Schwarzköpfigen", d. h. die Jungen, Kräftigen, auf S. 4 mit „Volk" übersetzt, obwohl es im Gegensatz zu 頒白者 „Grauhaarige" steht; S. 11, wo es im Gegensatz zu 老者 „Alte" gebraucht wird, fehlt es wie der ganze Passus, „weil er eine Wiederholung des Schlußabschnitts von Nr. 3: ‚Wenn jeder Hof . . .' mit einer unwesentlichen Abweichung am Schlusse ist"; und S. 103, wo *Schi-king* III. 3. IV. 3 (= Ch. Cl. IV. 530) zitiert wird, gibt Wilhelm die Straußsche Übersetzung von *li min* = „Untertanen" wieder. Mit anderen Worten: Der Leser, der keinen Originaltext verfolgen kann, bleibt völlig im unklaren, daß es sich um den bestimmten Terminus *li min* handelt, den ja Lacouperie bekanntlich so sehr mißdeutet hat. Ein so feststehender und allbekannter Ausdruck wie 天 *t'ien* „Himmel", wird durch „Gott" wiedergegeben, und zwar zuweilen, wie sich aus S. 14, Anm. 4, ergibt, in bestimmter Absicht, aber nichts destoweniger unrichtig. Auf derselben Seite findet sich aber *t'ien* auch durch Himmel übersetzt. 仁 *jen* = „Humanität" übersetzt Wilhelm durchweg mit „Liebe"; 義 *i* = „Gerechtigkeit" mit „Pflicht", 德 *teh* = „Tugend" mit „Geist" (so z. B. S. 76) und S. 32 gar mit „Geisteskräfte". 王道之始也 „das ist der Anfang des Wegs, um König zu werden" auf S. 3 übersetzt Wilhelm: „das ist der Anfang der *Weltherrschaft*"; S. 4: 然而不王者 „gleichwohl (vgl. Gabelentz Gr. Gr. § 669 b) einer noch König wird" mit „daß dem Fürsten dennoch die *Weltherrschaft* nicht zufällt". Diese kleine Auswahl der unrichtigen Verdeutschung von ganz bestimmten religiösen und philosophischen Ausdrücken, die sich auf jeder Seite finden und beliebig vermehren ließen, erzeugen naturgemäß ein total irreführendes Bild von der Weltanschauung des Mêng-tze wie dem Konfuzianismus überhaupt, was in einer populären Darstellung doppelt bedenklich ist.

Bleiben schließlich noch die Anmerkungen, die als Ergänzung zum Verständnis des Textes beigegeben sind. Da macht es sich Wilhelm sehr bequem. Nur wo er es für nötig erachtet und er es vermag, erläutert er, und zwar völlig unzureichend, häufig auch geradezu falsch. So fehlt z. B. auf S. 56 jeglicher Hinweis auf die anderen Versionen der Flutregulierung. Die Parallelen zu den Sündflutsagen hätten doch sicherlich gerade in einer volkstümlichen Darstellung Interesse erweckt, um so mehr als *Mêng-tze* III. 1. IV. 7 (= *Ch. Cl.* II. 250, Wilhelm S. 56) einige andere Züge bringt als die im Shu-king verzeichneten. Wir wollen nur ein paar Bemerkungen für den Leser machen. Die Flut, die wohl nach Richthofens These als eine durch ein Erdbeben hervorgerufene Überschwemmung besonders des Huang-ho-Beckens anzusehen sein wird, soll mehrere „Regulierer" gehabt haben. Conrady, *China*, S. 524, weist schon auf diese Arbeiten verschiedener Stammeshelden hin. 共工 Kung-kung, „der alte Erderschütterer", wird zuerst als Flutregulierer, anscheinend ohne Erfolg, bezeichnet. 鯀 Kun, „der dunkel Fisch", ward sein Nachfolger. Er brachte trotz neunjähriger Tätigkeit nicht viel zustande (vgl. u. a. *Shu-king* I. 3. 11 = *Ch. Cl.* III. 25). Seine Eindämmungsversuche waren ohne Erfolg. Die älteste Andeutung hierüber findet sich im 洪範, *Shu-king* V. 4. 3 (= *Ch. Cl.* III. 325). Dem *Shu-king* II. 1. 12 (= *Ch. Cl.* III. 39/40) und *Mêng-tze* V. 1. III. 2 (= *Ch. Cl.* II. 349; Wilhelm S. 101) zufolge verbannte Kaiser Shun den Kung-kung nach 幽洲 Yu-chou und ließ den Kun auf dem 羽山 Yü-shan töten. Die Regulierung geschah dann tatsächlich durch 禹 Yü innerhalb von 8 (so *Mêng-tze* III. 1. IV. 7) resp. 13 Jahren (so *Shi-ki* = *M. H.* I. 100/101; vgl. auch Legge, *Ch. Cl.* III. 150 concluding note). Yü leitete die Wasser durch Kanalisation ab, teilte das Land in neun Provinzen und machte es kulturfähig. Gerade in bezug auf die Läufe der Flüsse bringt Mêng-tze einige wesentliche Abweichungen zum Shu-king, auf die schon Chu Hi aufmerksam gemacht hat.

(Vgl. Fußnote in *Ch. Cl.* II. 251.) Dies alles hat Wilhelm nicht gesehen. Auf S. 26 wird von 箕子 Kitze, den Begründer von Ch'ao-sien (Korea?), in der Anmerkung auf S. 26 nur auf *Lun-yü* XVIII. 1 (= *Ch. Cl.* I. 331) verwiesen „als einer der drei Stützen der Yindynastie". An der genannten Stelle im Lun-yü wird *Ki tze* aber vor allem ein „Sklave" genannt (箕子爲之奴). Sieht man sich die Rolle, die *Ki tze* spielte, etwas genauer an, so wird man bald gewahr, daß er nach einer Tradition, die durch das *Shi-ki* (= M. H. IV. 216/217) gestützt wird, durchaus nicht, wie *Méng-tze* II. 1. I. 8 (= *Ch. Cl.* II. 183) uns glauben machen will, dem Chousin „zur Seite gestanden hat". Wilhelm hätte sich mit seiner Anmerkung nicht nur auf Legge verlassen sollen. Denn 箕子 wird im *Shu-king* V. 3. 9. (= *Ch. Cl.* III. 315) aus dem Gefängnis befreit, was auch durch das *Chou-shu* bestätigt wird und mehrfach sonst im *Shi-ki* = M. H. IV. 39. 89 usw. Nach dem *Shi-ki* = M. H. IV. 216/217 soll er den Chousin getadelt haben, ein Sklave geworden sein und sich wahnsinnig gestellt haben. Auch nach *T'ien-wên*, Vers 76, stellte sich Kitze wahnsinnig. Dies wird durch den Kommentar zu *Chuang-tze* 4, 1a (= SBE. 40, 131) und *Shi-tze* bestätigt. Danach „lackierte er seinen Körper und spielte einen Dämon". Jedenfalls ist die Geschichte von Kitze, dem ja der „Große Plan" (*Shu-king* V. 4. 3 ff.) in den Mund gelegt wird, eine eigenartige. Ob seine Belehnung mit Ch'ao-sien (*Shi-ki* 38, 2b/3a) nun wirklich Korea ist, für das es z. B. Legge (*Ch. Cl.* III. 278, 320) unseres Erachtens fälschlicherweise annimmt — das alte Ch'ao-sien hat näher bei China gelegen und ist erst mit der Zeit weiter nach Osten gerückt worden — oder nicht, ist für unsere Frage ohne Bedeutung. Tatsache ist, daß gut beglaubigte Traditionen dem Kitze eine andere Rolle zuweisen, wie sie Mêng-tze annimmt. Und diese hätten doch wohl angemerkt werden müssen. Diese Stichproben mögen vorläufig genügen. Zuweilen würde ihn das Heranziehen und das gründliche Studium aller in Betracht kommender Stellen vor der unglaublichen Überschätzung Mêng-tzes wie der Konfuzianer überhaupt, was die Wahrheit der Überlieferung anbetrifft, bewahrt haben. So hat Wilhelm z. B. auf S. 154 zu der Angabe des *Méng-tze* VI. 2. XV. 1 (= *Ch. Cl.* II. 446): „Fu Yüeh ward berufen von seinen Brettern und Balken weg", nur die auch von Legge l. c. angezogene Bemerkung des *Shu-king* IV. 8 (1) 3 = *Ch. Cl.* III. 250: „Der Herrscher Kao-tsung hatte ihn im Traume erblickt und so lange suchen lassen, bis er in der Wildnis von Fu Yen gefunden wurde." Hätte Wilhelm nicht die Stelle der Anmerkung von Legge, *Ch. Cl.* II. 446 entlehnt, wie aus dem von ihm mit übernommenen Druckfehler *Shu-king* IV. 7 statt des korrekten IV. 8 zu erkennen ist, und einmal das *Shu-king Ch. Cl.* III. 250 aufgeschlagen, so hätte er schon eine ganze Reihe von wichtigen Angaben hierzu gefunden. Und wäre er der interessanten Frage eingehend nachgegangen, so wäre er vielleicht auf *Kuoh-yü* 17, 18b, *Chuang-tze* 3a, 6/7, *Yuan-yuh* 5, 1b, *Huai-nan-tze* 6, 3b, *Shi-ki* 3, 3b gestoßen, und er hätte gefunden, daß um die Person des Fu Yüeh ein Mysterium schwebt. *Méng-tze* und *Moh Ti* kennen Fu Yüeh nur als Maurer. *Kia I* 1, 8 behauptet aber, „Fu Yüeh war ein Sträfling", was auch dem *Tze-tien* zufolge *Chuang-tze* angibt. Und wenn das *Li-sao* 1, 12a bemerkt: „Fu Jüeh hieb und mauerte in Fu-Yen; Wu-Ting gebrauchte ihn und bezweifelte ihn nicht", so lag doch demnach gegen ihn etwas vor, was Mêng-tze unterschlagen hat. Wir führen die ganze Episode deshalb an, da es doch nicht gut angeht, alles, was sich an Traditionen im Widerspruch zu Mêng-tze und den Konfuzianern findet, in Bausch und Bogen als „Erfindungen" der Taoisten und Sophisten zu verdammen (vgl. z. B. Wilhelms Anmerkung auf S. 109). Warum will Wilhelm S. 107 die offenbar tendenziöse Darstellung der Geschichte des I-Yin bei *Méng-tze* V. 1. 7 (*Ch. Cl.* II. 361 ff.) gelten lassen und diejenige, gegen die sich der Heuchler Mêng-tze wendet und die durch *Lü-shi-Ch'un-ts'iu* 14, 6, *Chuang-tze*, *Shi-ki* (M. H. I. 118) usw. so gut beglaubigte, der zufolge sich I-Yin als Koch bei T'ang, dem Begründer der Shangdynastie, eingeführt habe, nicht gelten lassen?

Gerade Mêng-tze ist ein Musterbeispiel dafür, wie tendenziös die gesamte konfuzianische Literatur ist. So wie *Méng-tze* z. B. I. 2. IV. 4 die Worte, die in dem Armeebefehl des T'ang 湯誓 (vgl. *Shu-king* IV. 1. [1] 3 = *Ch. Cl.* III. 175) vorkommen und die nach Ch'eng K'ang-ch'eng zu dieser Stelle (bei *Legge*, l. c. Anm.), und nach dem *Shi-ki* (= *M. H.* I.

182 und Note von Chavannes) von Kieh gesprochen werden, dem Volke in den Mund legt, so begeht er des öfteren unter seiner dialektischen Methode grobe Geschichtsfälschungen. Ja, die ganze konfuzianische Geschichtsklitterung würde mit einem Schlage ein anderes Aussehen erhalten, wenn man auch die anderen Quellen zu Rate ziehen würde. Natürlich muß dabei aber ebenfalls kritisch zu Werke gegangen werden.

Absehen wollen wir in unserer Besprechung von den vielen zu beanstandenden Bemerkungen zu so umstrittenen Fragen wie die über *Menschenopfer* auf S. 4/5, über die *Ch'unts'iufrage* auf S. 91 u. ä. m. Auch über die vielfach gerügte weder wissenschaftliche noch überhaupt richtige Transkription von Wilhelm (vgl. zuletzt Erkes' Rezension im *Lit. Zentralbl.* Nr. 12, 1917, Sp. 313) braucht kein Wort mehr verloren zu werden, um so mehr nicht, als O. Franke das prinzipiell Nötige über brauchbare Transkriptionen für die Leser dieser Zeitschrift in O. Z. IV. 4, S. 341 ff. gesagt hat.

Vielleicht könnten gerade die schweren Bedenken gegen die Arbeit von Wilhelm der Anlaß sein, die deutschen Kräfte zu einer wirklich wissenschaftlichen und brauchbaren deutschen Herausgabe der altchinesischen vorklassischen und klassischen Werke zu sammeln. Dann würde man Richard Wilhelm, wenn richtig beraten und geleitet, für die philosophischen Partien nicht missen wollen. Sein ehrliches Streben, das nur leider der nötigen Schulung entbehrt, muß trotz alledem anerkannt und gewürdigt werden.

Bruno Schindler (Leipzig).

CHINESISCHE NOVELLEN. Aus dem Urtext übertragen von H. Rudelsberger. Zwei Bände. Leipzig 1914. (Insel-Verlag) Klein 8°. 265 u. 307 Seiten.

Der Verfasser hat aus Werken der chinesischen Erzählungsliteratur eine Anzahl von Geschichten ausgewählt und in deutsches Gewand zu kleiden versucht. Es sind im ganzen 27 Stücke, die den folgenden Sammelwerken entnommen sind: dem *San kuo tschi yen yi* 三國志演義, dem *Liao tschai tschi yi* 聊齋志異, dem *Lung t'u pao kung an* 龍圖包公案, dem *Schi ör lou* 十二樓, dem *Kia pao* 家寶, dem *Hei hu schi weï* (?), dem *Kin ku k'i kuan* 今古奇觀, dem *Kin p'ing meï* 金瓶梅, dem *Kin ku k'i wên* 今古奇文 (?) und dem *Schui hu tschuan* 水滸傳. Näheres über diese Werke kann man in den bekannten Literaturgeschichten von Grube, Giles und Wylie sowie in Cordiers Bibliotheca Sinica nachlesen. Über ein „Hei hu schi wei" an anderer Stelle schreibt der Verfasser „Hsi hu usw." sowie über ein Kin ku k'i wên ist mir nichts bekannt. Dem Ganzen ist eine Einleitung vorausgeschickt, in der sich Rudelsberger über die erzählende Literatur der Chinesen und über mehrere andere Dinge des chinesischen Kulturlebens verbreitet.

Rudelsberger schreibt einen flüssigen Stil und hat es verstanden, den Erzählungen eine sehr gefällige und fesselnde Form zu geben, so daß er seinen Lesern unzweifelhaft ein paar unterhaltende Stunden verschaffen wird. Wenn er aber allen Ernstes in der Einleitung glauben machen will, daß er damit wirkliche Übersetzungen der chinesischen Texte geliefert und „ein getreues Bild chinesischer Erzählungsart gegeben" habe (S. 26 der Einleitung), so erweckt er mit solchen Erklärungen bei den unkundigen Lesern völlig falsche Vorstellungen. Soweit ich durch Vergleiche mit den chinesischen Texten festgestellt habe, ist den Originalen der Stoff entnommen und in starker Verkürzung (bis zu einem Zehntel des Originals), unter loser Anlehnung an die Darstellung des chinesischen Erzählers, sowie unter Benutzung einzelner chinesischer Ausdrücke frei wiedergegeben worden. Das braucht an sich kein Vorwurf zu sein — in der Tat überragen Rudelsbergers Novellen sicherlich das meiste, was sonst von Dichtern und Ästheten als „Übersetzungen aus dem Chinesischen" auf den Markt gebracht wird — nur macht er eben seinen Lesern Zusicherungen, die er nicht einhält und bei seinen offenbar unzureichenden Sprachkenntnissen auch nicht einhalten kann.

Verglichen habe ich aus dem ersten Bande: „Die Geschichte vom Tyrannen Tung-cho und der schönen Tänzerin Tiao-chan" (S. 28 ff.) aus dem *San kuo tschi yen yi* (Schanghai-Ausgabe), Kap. 2, S. 1—9; „Die Geschichte des Studenten Chen-Yü und der vier hübschen Taoistennonnen" (S. 63 ff.), aus dem *Liao tschai tschi yi* (Schanghai-Ausgabe), Kap. 3, fol. 12 r° ff.; „Das Mädchen vom Tung-ting-See" (S. 92 ff.), ebenda Kap. 3, fol. 15 v° ff.; „Die Geschichte vom Studenten Chu und seiner

Freundschaft mit dem Höllenrichter Lu" (S. 101 ff.), ebenda Kap. 1, fol. 28 v° ff.; ferner vom zweiten Bande: „Die Geschichte von der untreuen Frau des Kuchenbäckers Wu-ta" (S. 263 ff.), aus dem *Schui hu tschuan* (Schanghai-Ausgabe), Buch 2, S. 49 ff. (Kap. 23).

Die Geschichte von Tung Tscho, die von jeher ein beliebter Stoff für Übersetzer war (zwei englische Übersetzungen finden wir in der ChinaReview Bd. III, S. 200 ff. und Bd. XX, S. 33 ff.), ist bei R. lediglich ein ganz kurzer Auszug aus dem chinesischen Texte, wesentliche Dinge sind fortgelassen, dafür Einzelheiten frei hinzugefügt, übersetzt erscheinen nur einzelne Wendungen, und dabei ist vieles mißverstanden. Als Beispiel könnte fast jeder Satz der deutschen Geschichte herangezogen werden. Die letztere beginnt, indem sie Einleitung und Vorgeschichte des Originals fortläßt, mit folgendem Satz: „Tung-cho hatte den Titel ‚Regent' angenommen, und um seiner usurpierten Würde größeren Glanz zu geben, befahl er, daß stets eine stattliche Eskorte von Kriegern ihn begleite." Der chinesische Text sagt: „Tung Tscho legte sich selbst die Bezeichnung ‚Vater Schang' bei, und bei seinen Aus- und Eingängen ließ er ungesetzlicherweise die Kaiserlichen Waffen-Abzeichen vor sich hertragen." Der Kommentar bemerkt zu dem Ausdruck „Vater Schang" (*Schang fu* 尙父), daß Tung Tscho „damit den T'ai kung habe nachahmen wollen". T'ai kung, genauer *T'ai kung wang* 太公望, war der ehrenvolle Beiname von Lü Schang 呂尙, dem Ratgeber des Königs Wên wang im 12. Jhrh. v. Chr. Als der Sohn des letzteren, Wu wang, der erste Kaiser der Tschou-Dynastie, zur Regierung kam, verlieh er dem Lü Schang die Bezeichnung *Schi Schang fu* 師尙父, d. h. „der hohe Meister Vater Schang". (Vgl. C h a v a n n e s , *Mémoires Historiques* I, 222 f.) Von einem „Regenten" ist aber nicht die Rede. Die Kaiserlichen Waffenabzeichen waren gewisse ornamental verkleinerte Waffen, die auf Stangen vorangetragen wurden. Rudelsberger erzählt dann weiter, wie Tung Tscho „zweihundertfünfzig (!) Mann mit dem Befehle entsandte, die Stadt Mei-Wu zu erbauen, und sie beauftragte, die neue Stadt in einem Umfange von zwanzig Meilen anzulegen usw." Der chinesische Text macht statt dessen die viel wahrscheinlicheren Angaben, daß 250 Tausend Menschen die Stadt anlegten, und zwar nicht in einem Umfange von zwanzig Meilen, sondern in einer Entfernung von 250 Li (etwa 140 km) von Tsch'ang-ngan, dem heutigen Si-ngan fu in Schen-si. Wenn Rudelsberger des weiteren hinzusetzt, daß „bei allen diesen Plänen Tung-chos Gedanke war, sich, wenn alles glücke, des Kaiserthrones zu bemächtigen, falls aber seine hochfliegenden Hoffnungen sich nicht erfüllen sollten, dann dachte er daran, auf diese Weise eine stark befestigte Stadt zu besitzen", so ist das freie Erfindung von ihm; im Texte steht nichts davon, es sieht aber fast so aus, als sei es einer erklärenden Zwischenbemerkung Grubes (*Geschichte der chinesischen Literatur*, S. 415) entnommen, der ebenfalls einen Teil der Geschichte übersetzt. Die weiteren Seiten von Rudelsbergers Erzählung geben kein anderes Bild von seinem Verhältnis zum chinesischen Original als diese erste. Unbedingt notwendig für das Verständnis wäre es auch gewesen, in einer Einführung den geschichtlichen Rahmen zu geben, in dem sich die Geschichte von Tung Tscho, dessen Ermordung im Jahre 192 n. Chr. eine wirkliche Begebenheit war, tatsächlich abgespielt hat. Was auf S. 91 der Einleitung darüber gesagt wird, ist ungenügend.

Die folgenden drei verglichenen Erzählungen aus dem *Liao tschai tschi yi* zeigen, daß Rudelsberger sich von dem chinesischen Original erheblich unabhängiger gehalten hat, als von anderen Übersetzungen. In G i l e s' Übersetzung der chinesischen Sammlung, der er den Titel *Strange Stories from a Chinese Studio* gegeben hat, sind die drei Erzählungen die 37. (S. 161 ff.), die 38. (S. 167 ff.) und die 14. (S. 56 ff.). Auch hier ist Rudelsberger sehr frei mit dem Texte umgegangen, erheblich freier als Giles, und an Mißverständnissen fehlt es nicht. Die „Geschichte des Studenten Chen-Yü und der vier hübschen Taoistennonnen" (Giles benennt das Stück treffender: „Engaged to a Nun", während der chinesische Text ihm den Namen der Heldin Tsch'ên Yün-ts'i als Titel gegeben hat), bricht an demselben Punkte ab, wie die Übersetzung von Giles, d. h. bei der glücklichen Vereinigung der beiden Liebenden, während das Original den Faden noch ein Stück weiter spinnt und von den Schicksalen der anderen Klosterschwestern erzählt. Den eigentlichen Witz der ganzen Geschichte hat aber Rudelsberger überhaupt nicht erfaßt, Giles allerdings auch nur unvollkommen. Als Tschên Yü in das Kloster kommt, fragt er die junge Nonne

nach ihrem Namen. Sie antwortet: „Ich heiße Yün-ts'i, und mein Familienname ist Tsch'ên." Der junge Gelehrte ruft darauf belustigt aus: „Wie seltsam! Mein Familienname ist zufällig P'an!" Die Antwort macht dann das junge Mädchen schamhaft erröten. Um hier den Zusammenhang zu verstehen, muß man wissen, daß Tschên Yü auf eine Anekdote aus der Sung-Zeit anspielt, die zur Zeit der Abfassung des *Liao tschai tschi yi* offenbar sehr bekannt gewesen sein muß, die aber in den späteren Ausgaben in den Anmerkungen besonders mitgeteilt wird. Sie besagt folgendes: Zu der genannten Zeit lebte in einem Taoisten-Kloster eine sehr hübsche und sehr fein gebildete Nonne namens Tsch'ên Miao-tsch'ang. Eines Tages übernachtete in dem Kloster ein reisender Beamter. Er bemühte sich eifrig um die Gunst des Mädchens, aber ohne jeden Erfolg. Als dann der Beamte seinen neuen Posten, auf den er sich begab, angetreten hatte, teilte ihm ein alter Freund mit Namen P'an Fa-tsch'êng vertraulich mit, daß er enge Beziehungen zu eben jenem Mädchen habe. Da aber eine Ehe mit einer Nonne ausgeschlossen war, so reichte er bei dem Beamten (vermutlich auf dessen eigenen Rat) eine Bittschrift ein, in der er erklärte, er sei mit dem Mädchen verlobt gewesen, noch ehe sie Nonne wurde. Der Beamte entschied darauf, daß die Ehe zwischen P'an und dem Fräulein Tsch ên stattfinden könne, und wurde so zum Retter der beiden Liebenden. Wenn Giles in einer Anmerkung (S. 162) die beiden Namen Tsch'ên und P'an mit Heloise und Abailard als Seitenstück vergleicht, so ist das an sich nicht übel, aber der Leser, der die Geschichte nicht kennt, wird dadurch auch nicht klüger. Der Herausgeber des chinesischen Textes hat zwar an der betreffenden Stelle an der Seite bemerkt, daß „durch dieses eine Scherzwort (Tschên Yü's) sehr viele wunderliche Wendungen entstehen", aber Rudelsberger hat nichts damit anfangen können, er begeht vielmehr die größte Ungeschicklichkeit, die überhaupt möglich war, indem er den jungen Mann in seiner Antwort „scherzen" läßt: „Wie seltsam. Auch ich habe den Namen Chen." Dieses „auch" wäre das Törichtste gewesen, was der junge Mann hätte sagen können, denn es würde das junge Mädchen sofort hinweggescheucht haben: eine eheliche Verbindung zwischen zwei Personen mit demselben Familiennamen ist in China verboten und galt damals jedenfalls noch, als eine unerhörte Schamlosigkeit. Tatsächlich ist auch das Tschên von Tschên Yü für das chinesische Ohr wie für das chinesische Auge ein ganz anderes als das von Tsch'ên Yün-ts'i. Daß nun im weiteren Verlaufe der Erzählung bei Rudelsberger die Nachforschungen der Nonne nach einem Herrn P'an vollkommen unverständlich werden müssen, liegt auf der Hand.

Die Geschichte „Das Mädchen vom Tungting-See" scheint lediglich eine freie Bearbeitung von Giles' Übersetzung zu sein, und es ist nicht wahrscheinlich, daß dem Bearbeiter überhaupt der chinesische Text vorgelegen hat, beachtet hat er ihn jedenfalls nicht. Im Original lautet der Titel *Tschi-tsch'éng* 織成 (der Name der Fee aus dem Schlosse des Seekönigs), während Giles dafür „The Young Lady of the Tung-t'ing Lake" gewählt hat. Der Name des Helden ist bei Giles versehentlich Lin statt Liu 柳 geschrieben, auch Rudelsberger nennt ihn Lin. Der berühmte Werk des Tso Ssĕ 左思 von der Tsin-Dynastie, das den Namen *San tu fu* 三都賦, d. h. „Hymnen von den drei Hauptstädten" führt, und auf das der Held der Geschichte anspielt, nennt Giles ungenau „Songs of the Three Kingdoms", Rudelsberger aber macht gar „das Heldengedicht der drei Reiche" daraus [1]) usw. Im übrigen ist Rudelsbergers Text wohl eine Europäisierung von Giles' Übersetzung, aber sicherlich keine Verbesserung; von der chinesischen Eigenart ist nichts geblieben. Nicht anders ist es mit der „Geschichte vom Studenten Chu und seiner Freundschaft mit dem Höllenrichter Lu." Auch hier haben wir nur eine Verarbeitung der Gilesschen Übersetzung vor uns unter Wiederholung — und Vermehrung — ihrer Fehler und Ungenauigkeiten. Nur ein Beispiel für viele. Der „Höllenrichter Lu" wird aus dem *Schi wang tien* 十王殿 an dem Orte Lingyang 陵陽, wo die Geschichte spielt, von dem Helden Tschu herbeigeholt. Giles gibt *Schi wang tien* unrichtig mit „Representation of

[1]) Die *san tu* sind zwar die Hauptstädte der drei Reiche Schu, Wu und Weï, also die heutigen Städte Tsch'éng-tu, Su-tschou (oder Nan-king) und Tschang-tê, aber die Hymnen feiern nur die Schönheiten dieser Städte; von einem „Heldengedicht" ist keine Rede. Es ist unglücklich für Rudelsberger, daß Giles sich nicht deutlicher ausgedrückt hat.

the Ten Courts of Purgatory" wieder und bemerkt dazu richtig in einer Anmerkung, daß man die „zehn höllischen Folterkammern" in „every Ch'êng-huang or municipal temple" sehen könne. Der chinesische Text sagt nun lediglich: „in Ling-yang gab es ein *Schi wang tien*." Rudelsberger aber macht folgende Ausmalung aus Giles' Übersetzung und Anmerkung: „Zu Ling-yan stand, wie in den meisten Städten Chinas, ein Cheng-huang: das ist ein städtischer Tempel mit bildlicher Darstellung der Unterwelt und der schrecklichen zehn Höfe der Hölle, in welchen die Seelen der Sünder von den Teufeln gemartert werden." Rudelsberger hat hier seine Phantasie ganz unnötig angestrengt. Ein *Schi wang tien*, das man häufig in China auch auf dem Lande antrifft, ist nicht „eine Darstellung der zehn Gerichtshöfe der Hölle," sondern eine „Halle der zehn Könige", d. h. der zehn Höllenfürsten, die den zehn Gerichtshöfen (nicht bloß „Folterkammern") der Unterwelt vorstehen. In der Halle sind nicht die „schrecklichen zehn Höfe der Hölle" dargestellt, sondern nur die Persönlichkeiten der zehn Richter zu beiden Seiten ihres Oberhauptes, des *Fêng tu ta ti* 豐都大帝, in Form Form von grimmig dreinblickenden Holzstatuen. Darstellungen der höllischen Marterstätten finden sich vielmehr, wie Giles richtig bemerkt, in jedem Tsch'êng-huang-Tempel, außerdem übrigens auch noch in verschiedenen anderen Kultusstätten. Da Rudelsberger nun aber offenbar eine Vorstellung von der Bedeutung des Ausdruckes *Tsch'êng huang* fehlt, so hat er Giles' Anmerkung mißverstanden und *Tsch'êng huang* für einen Tempel gehalten. In Wirklichkeit bedeutet *Tsch'êng huang* 城隍 „Wall und Graben" (einer Stadt) und, übertragen, das von ihnen geschützte Stadtgebiet. Der genius loci dieses Gebietes heißt *Tsch'êng huang ye* 爺, d. h. „Herr von Wall und Graben" oder gewöhnlich, abgekürzt, *Tsch'êng huang*, und sein Tempel *Tsch'êng huang miao* 廟. Hätten die Engländer nicht ihre bekannte Abneigung gegen Bindestriche, so würde Giles genauer „Ch'êng-huang-or municipal temple" geschrieben haben. Municipal temple aber bedeutet nicht „städtischer Tempel," wie Rudelsberger glaubt, sondern „Stadt-Tempel", d. h. Tempel des Stadt-Gottes. Abgesehen davon, daß es den Begriff „städtisch" in unserem Sinne in China überhaupt nicht gibt, gehören gerade die Tsch'êng huang miao zu den ausgesprochen staatlichen Kultusstätten, an denen die Beamten dienstliche Opferhandlungen zu vollziehen haben. Der Bedeutung des Namens entsprechend, findet sich der Tsch'êng huang miao nur in wirklichen Städten, d. h. Orten mit Mauer und Graben (Ausnahmen kommen in den Gebieten außerhalb der Großen Mauer vor), Ling-yang aber besaß höchstwahrscheinlich keinen solchen Tempel, da es nur ein Marktflecken in der Provinz Au-hui ist, jedenfalls erwähnt der chinesische Text ihn mit keinem Worte. Rudelsbergers Schilderung ist also nur ein Erzeugnis seiner Phantasie und seiner irrigen Auffassung von Giles' Erklärung, mit dem Original hat sie nichts zu tun.

„Die Geschichte von der untreuen Frau des Kuchenbäckers Wu-ta" aus dem *Schui hu tschuan* endlich hat mit dem Original eigentlich nur den Stoff gemein; hier und da ist der Versuch gemacht, einen chinesischen Ausdruck zu übersetzen, aber meistens ist der Erfolg sehr unvollkommen, im übrigen ist alles freie Erfindung von Rudelsberger oder von dem früheren europäischen „Übersetzer", nach dem er arbeitet[1]). Schon die Angaben, die Rudelsberger in der Einleitung (S. 11 f.) über das Werk macht, zeigen, daß er darüber falsch unterrichtet ist. Nicht „zur Zeit der Ming-Dynastie" treiben die Helden des *Schui hu tschuan* ihr Wesen, wie Rudelsberger meint, sondern während der Sung-Dynastie, und der Stoff ist durchaus geschichtlich: es handelt sich um die Räuberbande des Sung Kiang 宋江, die um 1120 in den Grenzgebieten von Schantung und Kiang-su die Herrschaft ausübte und schließlich von dem zu tragischer Berühmtheit gelangten General Tschang Schu-ye 張叔夜 (vgl. Giles, *Biographical Dictionary* Nr. 109) vernichtet wurde. Nähere Angaben darüber finden sich in der Lebensbeschreibung des Generals in den Sung-Annalen (*Sung schi* Kap. 353 fol. 6v° f.). Das Romanwerk *Schui hu tschuan* aber entstammt der Yuan-Zeit und wurde von Schi Nai-yen 施耐菴 im 13. Jahr-

[1]) Wer dies ist, kann ich im Augenblick nicht feststellen. Bazin hat eine Übersetzung in *Le siècle des Youen* gegeben, ebenso in *La Chine moderne* eine solche von einer Geschichte aus dem *Kin p'ing meï*, die sich mit der hier besprochenen oder mit der bei Rudelsberger unter dem Titel „Die Liebesabenteuer des Hsi-men" mitgeteilten zu decken scheint. Beide Werke von Bazin sind mir indessen hier leider nicht zugänglich.

hundert verfaßt. Angesichts dieser Tatsache und der breit angelegten Erzählungsart, die sich meist der lebendigeren Gesprächsform in der Ausdrucksweise des alltäglichen Lebens des Volkes bedient, ist es völlig unverständlich, wie Rudelsberger schreiben kann: „Seiner Sprache nach bietet der Roman allerreinsten Stil der Mandarinensprache, der auch von der chinesischen Literatur (!) hoch gepriesen wird." Gepriesen wird der Roman allerdings — wenn auch nicht gerade von der „chinesischen Literatur"! —, aber wahrlich nicht wegen der „Mandarinensprache", sondern aus ganz anderen, stofflichen Gründen. Die Sprache ist in Wirklichkeit vielmehr die Umgangssprache, und zwar meist die allervulgärste der Yuan-Zeit Sie enthält eine Fülle von Wendungen, Bildern. und Anspielungen, die den Chinesen der späteren Zeit nicht mehr geläufig, oft nicht mehr verständlich waren. Die Bilder, die das Werk von dem Straßen- und Familienleben des 13. Jahrhunderts gibt, sind von fesselnder Naturwahrheit, und die Sprache, in der die zahllosen handelnden Personen reden, wird sicher dem Leben abgelauscht sein, darin liegt der Reiz und der kulturgeschichtliche Wert des Buches, aber auch seine Schwierigkeit. Ein Europäer dürfte kaum imstande sein, ohne chinesische Hilfe der Erzählung in allen Einzelheiten zu folgen, und auch diese Hilfe wird nicht selten versagen. Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde der Text von einem gewissen Kin- Schêng-t'an 金聖嘆 mit erklärenden Anmerkungen versehen[1]), die aber dem heutigen Leser auch durchaus nicht immer über die Schwierigkeiten hinweghelfen, zumal bei vielen Redewendungen der Erklärer auch nichts anderes zu sagen weiß als: „ein witziges Wort" oder ähnliches. Da der Text im Laufe der Zeit vielfach verstümmelt wurde, so beschloß, wie es in der Vorrede heißt, Huai tê tschu jen 懷德主人 (ein Pseudonym, dessen Träger mir nicht bekannt ist), ihn zu erneuern, und so entstand eine neue Ausgabe, die im Jahre 1734 vollendet war[2]) (von diesem Jahre ist die Vorrede datiert, die gezeichnet ist mit dem mir ebenfalls unbekannten Namen Kou kü wai schi 句曲外史). Sie liegt den zahlreichen späteren Neudrucken zugrunde.

Wie wenig nun Rudelsberger oder sein übersetzender Gewährsmann zuweilen imstande gewesen ist, auch nur den äußeren Verlauf der Handlung zu erfassen, das möge an einem Beispiel gezeigt werden. Si-mên K'ing, der größte Wüstling der Stadt, treibt Ehebruch mit der Frau des Kuchenbäckers Wu Ta und benutzt für seine Zwecke das Teehaus einer Frau Wang, die ihm Kupplerdienste leistet. Die Sache wird dem Ehemann Wu Ta durch einen Jungen verraten, der in den Wirtschaften Obst verkauft. Rudelsberger erzählt diesen Hergang in folgender schon an sich höchst unwahrscheinlichen Weise (II, 282 ff.): „Im Viertel lebte auch ein junger, ungefähr fünfzehn Jahre alter Bursche, der als Soldat in Schan-tung gedient hatte und den man deshalb kurzweg Bruder Chün (Soldat) nannte." Nach dieser erstaunlichen Mitteilung, die eine unerhörte Frühreife des Jungen voraussetzen läßt, hören wir weiter, daß „er eines Tages dem Hsi-men begegnete, und da Chün eben des Weges nach dem Teehaus der Frau Wang war, so gab ihm Hsi-men ein paar Silberstücke mit dem Auftrage, dieselben der Frau Wang zu bringen." Der Junge überbringt der Frau das Geld und auf ihre Frage nach dem Namen der Absenders erwidert er „neckend": „Ihr werdet den ja selbst wissen, es ist doch nur Euer Kuppelgeld, das ich da bringe." Die Frau gerät über diese „Neckerei" natürlich in Zorn, schimpft und schlägt schließlich, als der Junge ihr nichts schuldig bleibt, mit dem Stocke auf ihn los. Dieser verrät aus Rache dem Wu Ta die Untreue seiner Frau, und hieraus ergeben sich die ganzen blutigen Geschehnisse der Geschichte. Hätte dieser so folgenschwere Vorgang wirklich eine, wie bemerkt, in sich so unwahrscheinliche Gestaltung erhalten, so wäre das ein wenig rühmliches Zeugnis für das Erzähler-Geschick des Verfassers. Tatsächlich spielt sich das Ganze nach dem chinesischen Texte wesentlich anders ab. Der Junge, der seinen alten Vater noch zu ernähren hat, ist von Si-mên K'ing oftmals durch

[1]) Das Vorwort Kin Schêng-t'ans ist von 1641 datiert. Ob Rudelsberger bei der „im Jahre 1695 von einem Kommentator besorgten und annotierten (!) Ausgabe", von der er auf S. 13 spricht, diese Ausgabe des Kin Schêng-t'an meint, weiß ich nicht.

[2]) Auf S. 12 erzählt Rudelsberger, daß „ein späterer Kommentator eine Ausgabe mit 120 Kapiteln geschaffen habe; der Zusatz dürfe aber als apokryph und minderwertig bezeichnet werden". Von einer solchen Ausgabe ist mir nichts bekannt. Auch die Neudrucke zählen, wie die älteste Ausgabe, 70 Kapitel; dazu kommt dann noch 1 Kapitel Einführung.

kleine Obstkäufe unterstützt worden. Eines Tages sucht er wieder im Gewühl einer bestimmten Straße nach seinem Gönner und fragt auch nach ihm. Ein redseliger Mann sagt ihm, er solle zum Teehaus der Frau Wang gehen, dort könne er den Si-mên K'ing täglich mit der Frau des Kuchenbäckers Wu Ta antreffen. Der Junge dankt und meint, dann würde er auch wohl seine 30 bis 50 Kupfermünzen wieder verdienen. Beim Teehause angekommen, will er ohne weiteres in das Zimmer, trifft aber dabei auf Frau Wang, die ihn nach seinem Begehr fragt. Er antwortet, daß er Si-mên K'ing suche, und will in das Zimmer hinein. Die Frau wehrt ihm, schimpft und schlägt ihn schließlich. Der Junge rächt sich in der angegebenen Weise, nachdem er nunmehr erkannt hat, daß in dem Hause unerlaubte Dinge vor sich gehen. Das ist der einfache und ganz natürliche Hergang, der im chinesischen Texte durch eine Fülle lebendiger Einzelheiten ausgeschmückt ist. Was aber die unmögliche Angabe von dem „fünfzehn Jahre alten Burschen, der als Soldat in Schan-tung gedient hatte", angeht, so liegt auch hier wieder völliges Mißverstehen des Textes vor. Es heißt dort wörtlich: „In derselben Stadt (T'sing-ho hien) lebte ein Junge von 15 bis 16 Jahren. Er hieß eigentlich K'iao, aber weil er in Yüntschou (in Schan-tung), wo sein Vater als Verbannter Militärdienste zu leisten hatte, geboren und aufgewachsen war, nannte man ihn Yün ko (d. h. „Bruder Yün")." Man sieht, auch Schi Nai-yen würde sich in dem deutschen Gewande, das ihm Rudelsberger angezogen, kaum selbst wieder erkennen.

Wenn ich mir hier die Mühe gemacht habe, die zwei Bände „Chinesische Novellen" einmal im einzelnen auf ihren chinesischen Charakter hin zu untersuchen, so ist dies geschehen, um den Wert einer gewissen „Übersetzungs"-Literatur, die neuerdings in wachsendem Maße, und zwar oft in recht aufdringlicher und selbstgefälliger Form, vor die Öffentlichkeit tritt, auf das richtige Maß zurückzuführen. Bald sind es mehr oder weniger formgewandte Gedichte, die sich als „Chinesische Lyrik" vorstellen, bald tiefsinnige Betrachtungen, die das Werk chinesischer Philosophen zu sein behaupten, bald ein paar alberne Theater-Schmarren, die einem chinesischen Dramatiker auf die Rechnung gesetzt werden: fast immer stammen die Leistungen von „Übersetzern", die nicht ein einziges chinesisches Schriftzeichen kennen, und denen das Wesen der chinesischen Literatur, ja oft der ganzen chinesischen Kultur ebenso unbekannt ist wie dem großen Lesepublikum, auf dessen Unkenntnis sie rechnen. Meist liegen französische oder englische Übersetzungen zugrunde, die ebenfalls sehr mangelhaft sind und nun kritiklos und ohne Sachkenntnis verarbeitet werden. Dabei mögen schließlich, je nach der Begabung des Bearbeiters, ganz ergötzliche und wohlgefügte Erzeugnisse zutage kommen, nur sind sie nicht chinesisch und darum irreführend hinsichtlich des wahren Wesens der Originale. Rudelsbergers „Novellen" gehören, wie bereits bemerkt, durchaus nicht zu den schlimmsten dieser „Übersetzungs"-Literatur. Der Verfasser hat sich jedenfalls bemüht, auf dem Gebiete, auf dem er arbeiten wollte, so viele Kenntnisse zu sammeln wie ihm möglich war, auch scheint er China, oder wenigstens Peking, persönlich kennengelernt zu haben; was aber an seiner ganzen Arbeit das Bedenklichste ist, das sind seine Erklärungen in der Einleitung, auf deren irreführende Wirkung schon im Eingange hingewiesen war. Rudelsberger bezeichnet nicht nur auf dem Titelblatt seine Novellen als „aus dem Urtext übertragen", sondern er hat auch die Kühnheit, zu behaupten: „Der Übertragung sämtlicher Teile der ‚Chinesischen Novellen' ist sorgfältig der Urtext zugrunde gelegt worden; eine größere Zahl der übersetzten Erzählungen erscheint hier wohl überhaupt zum ersten Male vor dem abendländischen Leser. Um ein möglichst getreues Bild chinesischer Erzählungsart zu geben, hat die Übersetzung auf Freiheit und Retusche auch da verzichtet, wo dem Geschmacke des deutschen Lesers damit entgegengekommen wäre." Was es mit dem Urtext und der chinesischen Erzählungsart, sowie mit der Freiheit und Retusche der Übersetzung auf sich hat, haben wir gesehen. Für eine Übersetzung chinesischer Texte bedarf es umfassender Sprach- und Sachkenntnisse, einige Übung in der Pekinger Umgangssprache genügt dazu nicht. Rudelsberger fehlt es an beiden und leider auch offenbar an einem Erkennen der Grenzen seiner Kraft.

O. Franke (Hamburg).

MEMOIREN DES VIZEKÖNIGS LI HUNG TSCHANG. Ins Deutsche übertragen

von Gräfin M. von Hagen. Berlin 1915. (Karl Siegismund.) 8°. 243 Seiten.

Das Buch ist ein betrübendes Beispiel dafür, wie ein hochwertiger Stoff bei der Behandlung durch ungeschickte Hände zu einem großen Teile seiner Bedeutung beraubt werden kann. Die englische Originalübersetzung liegt mir nicht vor und ist während der Kriegszeit auch kaum zu erhalten, ich bin deshalb auf den deutschen Text angewiesen, den die Gräfin M. von Hagen danach angefertigt hat, leider ohne irgend etwas über die erstere und ihr Verhältnis dazu mitzuteilen.

In einem „Vorwort des Herausgebers" (der Name ist nicht genannt), das Schanghai, den 1. Dezember 1912 datiert ist, wird uns erzählt, daß diesem „die Original-Manuskripte (von Li Hung-tschangs Aufzeichnungen), die in vielen Städten Chinas gefunden wurden, vor etwa zwei Jahren durch die große Freundlichkeit der Familie und Freunde des Verstorbenen zur Verfügung gestellt worden seien." Diese Manuskripte scheinen lediglich lose Bemerkungen und Gedanken von ganz verschiedenem Umfange über ebenso verschiedene Gegenstände ohne inneren Zusammenhang enthalten zu haben, und zwar sind sie zu weit voneinander getrennten Zeiten in den mannigfaltigsten Lagen niedergeschrieben worden, so daß dieselbe Frage oft je nach Zeit und Ort in ganz verschiedenem Sinne behandelt ist. Die Übersetzung dieser Aufzeichnungen ist dann zwei Chinesen, einem Dr. Wang und einem Herrn Tsai, und einem Amerikaner (oder Engländer?) Major Roberts, anvertraut worden. Sie haben „über hundertundsiebzigtausend Worte (!) der Aufzeichnungen übersetzt und sorgfältig verglichen. Aus dieser großen Menge wurde eine Auswahl getroffen, diese zusammengestellt und chronologisch geordnet." Das letztere war nicht leicht, weil Li seine Schriftstücke ganz verschieden behandelt hatte: zuweilen waren unwichtige Einzelheiten nach Jahr, Monat, Tag und Stunde datiert, während höchst bedeutungsvolle Angaben ohne jede Bezeichnung von Ort und Zeit gemacht worden sind. Außerdem aber waren viele, namentlich frühere, Aufzeichnungen so eigentümlich „mit merkwürdigen Zirkeln und Strichen" gezeichnet, daß „die chinesischen Gelehrten beschlossen, viele der Schriften unberücksichtigt zu lassen, denn sie erklärten einstimmig, es würde mindestens ein Jahr angestrengter Arbeit seitens eines erfahrenen chinesischen Historikers bedürfen, um sicher festzustellen, wann die verschiedenen Aufzeichnungen gemacht wurden." Machen diese Mitteilungen schon einigermaßen stutzig, so ist das folgende noch weniger geeignet, besondere Zuversicht im Leser zu wecken. An das Vorwort schließt sich eine „Einleitung", die ein Herr John W. Joster! (da auf der folgenden Seite „Juhkien" statt „Fukien" gedruckt ist, so wird wohl Foster zu lesen sein; gemeint ist offenbar John W. Foster, der Berater Li Hung-tschangs bei den Friedensverhandlungen nach dem Kriege mit Japan im Jahre 1895) gezeichnet hat. Daß der Verfasser gleich mit einem Superlativ auf die Bühne tritt und Li Hung-tschang kurzer Hand „für die eigenartigste Persönlichkeit aller Nationen der Welt im letzten Jahrhundert" erklärt, muß man ihm als Amerikaner zugute halten. Aber auch sonst macht sich Foster trotz seiner ehemaligen Tätigkeit von chinesischen Dingen zuweilen recht eigenmächtige Vorstellungen. Er gibt eine kurze Lebensbeschreibung Lis, gegen die sich manches einwenden lassen wird. Daß die ehemalige „Han-lin Hochschule ungefähr dasselbe besagen soll wie die Académie Française" (S. 10), ist eine sehr gewagte Behauptung; wenn freilich die Übersetzer (auf S. 37) sagen, Li „habe seinen Doktor der Literatur an der Kaiserlichen Han-lin-Universität in Peking gemacht," so ist das noch verkehrter. Auf ebenso falscher Auffassung beruht es, wenn uns (S. 11) erzählt wird, daß Li „zum Kaiserlichen Rat, Staatssekretär und Handelsminister ernannt wurde, und daß ihm der höchste Adel verliehen wurde," sowie daß „diese Titel ihn zum höchsten Beamten und Staatsmann der Kaiserlichen Regierung gemacht hätten." Ich weiß nicht, was sich der Schreiber unter diesen Titeln vorstellt, aber einen Handelsminister gab es nicht unter der Kaiserlichen Regierung, von den alten chinesischen Adelstiteln besaß Li den der dritten Rangstufe, und seine sonstigen Titel teilte er mit einer ganzen Reihe anderer Würdenträger. Weit bedenklicher noch als die Fostersche „Einleitung" ist aber die darauf folgende „Einleitung und Biographie", die offenbar von den Übersetzern selbst verfaßt ist. Hier ist kaum eine Seite frei von Unrichtigkeiten und Mißverständnissen, obwohl sich schwer entscheiden läßt, ob davon nicht manches der deutschen Übersetzerin in

Rechnung zu stellen ist. Selbst die Jahreszahlen sind mehrfach falsch: Li war niemals „Gouverneur von Fukien", wie S. 21 gesagt wird, ein solches Amt gab es überhaupt nicht, sondern nur Taotai; nicht 1864, sondern 1862 wurde er Gouverneur von Kiangsu; „Hüter der Tore von China" ist kein chinesischer Titel, einen „Präsidenten des Kriegsgerichtes" gibt es nicht usw. Die Angabe (S. 22), daß Lis „Memoiren die Riesenzahl an Worten enthalten, die einer Million sechshunderttausend englischer Worte gleichkommt," ist selbst für amerikanische Gewohnheiten eine starke Leistung!

Doch nun zu dem Memoirenstoffe selbst. Er bietet eine solche Fülle des Neuen, Wichtigen und Fesselnden, daß er eine geschichtliche Urkunde ersten Ranges abgeben könnte. Bei der überragenden Stellung, die Li Hung-tschang Jahrzehnte hindurch in China eingenommen hat, namentlich in der auswärtigen Politik, sind natürlich seine unmittelbar in der jeweiligen Lage niedergeschriebenen, wohl nie für die Öffentlichkeit bestimmten und daher um so aufrichtigeren Bemerkungen und Darlegungen für die Beurteilung der innerchinesischen Entwicklung, ihrer treibenden und hemmenden Kräfte, sowie der ganzen politischen Wesensart des Chinesentums während des so inhaltsschweren 19. Jahrhunderts von unschätzbarem Werte. Selbst in der Form, in der sie hier geboten werden, gewähren sie uns Einblicke in die inneren Zusammenhänge der bekannten ostasiatischen Ereignisse, wie wir sie sonst außerordentlich selten erlangen können. Die Ausführungen über das Auftreten der Europäer in China (S. 47 ff.), über das Christentum als Religion (S. 55 ff.), über die Missionare und das Verhältnis der fremden Regierungen zu ihnen, wie überhaupt das ganze dritte Kapitel, das diesen Fragen gewidmet ist, sind für jedermann lesenswert und machen der Einsicht und der Gerechtigkeit des großen Staatsmannes alle Ehre. Nicht minder vielsagend sind die Bemerkungen über die englische Opiumpolitik, die mehr als 20 Jahre hindurch versuchte, durch Bestechungen den Erlaß eines Gesetzes zu erreichen, das den Anbau des Opiums in China verbieten sollte, damit das indische Erzeugnis allein den Markt beherrschte (S. 222 ff.). Über Formosa erfahren wir (S. 215 ff.) die interessante Tatsache, daß Li schon im Jahre 1873 empfohlen hatte, die Insel den Engländern als Geschenk anzubieten, da sie für China als Seeräubernest nur eine Plage sei. Seine Abneigung gegen das schöne und fruchtbare Eiland ging so weit, daß er, als die Japaner in den Friedensverhandlungen ihre Abtretung verlangten, vor Freude „trotz aller Gebrechlichkeit am liebsten umhergetanzt wäre", und daß er eine Zeitlang in Sorge war, die Japaner könnten auf die Insel verzichten wollen. Auch über K'ang You-weï und seine wohlgemeinten, aber völlig phantastischen Reformpläne, über die dagegen einsetzende Reaktion und die Entfernung des Kaisers im Jahre 1898, dann über die „Boxer"-Bewegung und ihre Urheber, für deren Raserei schließlich, als es keinen Ausweg mehr gab, der greise Li mit seiner ganzen Erfahrung und Geschicklichkeit bei den fremden Mächten eintreten mußte, kurz über fast alle die großen Ereignisse, die den altersgrauen Staatsbau während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschüttert haben, finden sich wichtige und vielfach aufklärende Mitteilungen und Urteile. Einen verhältnismäßig großen Raum nehmen die Aufzeichnungen ein, die Li während seiner Reise nach Europa und Amerika aus Anlaß der Krönung des russischen Kaisers im Jahre 1896 über seine Eindrücke in den verschiedenen Ländern und über einzelne der führenden Persönlichkeiten dort gemacht hat. Auch sie sind reich an interessanten politischen Äußerungen wie an scharfen, treffenden Bemerkungen über Menschen und Dinge, und die Art, wie er die tölpelhafte Zudringlichkeit der amerikanischen Journalisten abfertigt (S. 148 ff.), ist ungemein bezeichnend für den ganzen hoch bedeutenden Mann. Wenn er freilich bei der Gelegenheit in sein Tagebuch, wohl im Hinblick auf das von ihm völlig durchschaute Japan und Rußland (vgl. S. 188 f.), die Worte schreibt (S. 150): „Die großen Vereinigten Staaten waren uns befreundet in der Vergangenheit, und einst wird Amerika unser starker Freund in der Not sein," so zeigt er damit, daß er dem amerikanischen „Bluff" ebenso erlegen ist, wie mancher europäische Staatsmann. Es ist gut für seinen Glauben, daß er das Jahr 1915 nicht erlebt hat. Alles in allem aber sind die Aufzeichnungen für Li Hung-tschang eine glänzende Rechtfertigung: sie zeigen, daß sein politischer Scharfblick, seine Erkenntnis des ungeheuren Wandels seiner Zeit und schließlich auch seine Ehrlichkeit im Abendlande vielfach unterschätzt

worden sind, da man die Hemmungen und Schwierigkeiten, mit denen er in China selbst zu kämpfen hatte, dort nicht annähernd zu würdigen verstand. Seine Persönlichkeit, namentlich für den, der ihn selbst gekannt hat, trägt entschieden einige der uns so vertrauten bismarckischen Züge: ein Mann mit ungebändigtem Kraftgefühl, ein Feind aller feststehenden Dogmen, leerem Phrasentum abgeneigt — was bei einem in den Fesseln des „Rituals" erzogenen Chinesen sehr viel sagt —, ein Realpolitiker, der die Dinge nahm, wie sie waren, und nicht, wie sie sein sollten, zwar behaftet mit den Vorurteilen seines Kultursystems, aber doch offenen Blickes für dessen Schwächen, wie für die Stärke seiner Gegner, dabei ein Mensch mit reicher Innerlichkeit, mit ungekünsteltem religiösen Empfinden und mit einem überraschenden weichen Zuge des Herzens menschlichen Verhältnissen gegenüber, so tritt er uns auch in den Aufzeichnungen entgegen. Auch die tiefe Tragik fehlt nicht in dem Lebensbilde des großen Mannes: er liebt sein Vaterland mit ganzer Seele, aber was er in weitschauender Erkenntnis, wenn auch zuweilen mit unrichtigen Mitteln, für dessen Wohl und Sicherung begann, das machte der Neid, der Unverstand und die Böswilligkeit seiner heimischen Gegner wieder zunichte, um ihn dann, wenn die katastrophalen Folgen eintraten, wieder als verantwortlichen Helfer heranzuholen. So war er es wieder, der die Folgen des von ihm verabscheuten „Boxer"-Wahnsinns beseitigen mußte, und nachdem er diese Aufgabe gelöst, soweit sie überhaupt lösbar war, brach ihm der Gram über die unerhörte Demütigung seines Landes das Herz. Eine chinesische Lebensbeschreibung von ihm[1]) berichtet, daß er noch in seiner Todesstunde am 7. November 1901 gemurmelt habe: „Verflucht sei Yü Hien[2]) für ewig, daß er China dahin gebracht hat!"

Je bedeutungsvoller nun aber der in den Aufzeichnungen gebotene Stoff ist, um so peinlicher berührt die laienhafte, oft verständnislose Art, wie die „Übersetzer" mit ihm umgegangen sind, ja es ist mir sehr zweifelhaft, ob man hier überhaupt noch von einer Übersetzung reden kann. Daß die drei genannten Bearbeiter die verstreuten Bemerkungen über den gleichen Gegenstand gesammelt und das Ganze dann in geschlossene Kapitel geordnet haben, ist eine verständige und zweckmäßige Methode, aber anscheinend um die Darstellung abzurunden, haben sie leider vielfach ihre eigenen Zusätze von oft sehr fragwürdigem Werte dazwischengeschoben, ja zuweilen (z. B. S. 102, 132 u. a.) findet man in demselben Abschnitt unterschiedslos bald „ich" bald „Li Hung-tschang" oder „der Vizekönig Li" oder gar „Seine Exzellenz Li Hung-tschang" gebraucht, so daß man nicht weiß, ob hier der Memoiren-Schreiber oder der Übersetzer redet. Auch da, wo unzweifelhaft eine Übersetzung des chinesischen Textes gegeben werden soll, wird man mißtrauisch hinsichtlich ihrer Zuverlässigkeit. Auf S. 131 schreibt Li bei seinem Aufenthalte in Deutschland, daß ihm ein Brief von Moltke überbracht wurde, in dem der Schreiber den Wunsch aussprach, ihn in Potsdam zu begrüßen. Auf S. 135 soll Li dann angeblich in Frankreich geschrieben haben: „Dies ist das Land, durch welches der Meister der Strategie, mein Freund von Moltke, daher zog" usw. Daß Moltke im Jahre 1896 seit Jahren tot war, wußte Li besser als offenbar seine Übersetzer, die beide Moltkes für dieselbe Person hielten; es ist deshalb ganz ausgeschlossen, daß Li hier von „seinem Freunde von Moltke" gesprochen haben sollte. Auf S. 167 wollen uns die Übersetzer glauben machen, Li habe vom jetzigen Zaren geschrieben: „Er erzählte lachend von dem Versuch eines Attentats auf ihn durch einen meiner Landsleute." Das ist ganz sicher nicht zutreffend, denn der damalige Zesarewitsch wurde im Jahre 1891 in Japan von einem Japaner angefallen, niemals aber von einem Chinesen, und von dieser Tatsache wird kaum jemand im Ernst annehmen wollen, daß sie Li unbekannt gewesen sei. Solche verdächtige Stellen finden sich noch erheblich mehr. „Der Herausgeber" behauptet zwar in seinem Vorwort, daß „die Übersetzer keine Schwierigkeiten fanden, die wunderschöne Handschrift des großen Vizekönigs zu lesen und in das Englische zu übertragen", wer aber die Schwierigkeiten chinesischer Handschriftentexte kennt, namentlich wenn sie auch, wie Lis Aufzeichnungen, zahlreiche

[1]) Sie ist in das Französische übersetzt von G. Douin und im Bulletin de l'Association amicale franco-chinoise, Bd. 1, S. 361 ff., veröffentlicht.

[2]) Gouverneur von Schansi, einer der Hauptförderer der „Boxer"-Bewegung. Er beging Selbstmord, als er den Zusammenbruch kommen sah.

Gedichte enthalten, und wer dann auf die erwähnten Seltsamkeiten und außerdem auf die zahlreichen sachlichen Unrichtigkeiten in den Zwischenbemerkungen der Übersetzer stößt, der wird doch starke Zweifel an der Richtigkeit jener Behauptung hegen. Auf S. 114 werden Li die Worte in den Mund gelegt: „Prinz Chang Chi-chun ist auserwählt, den heiligen Thron bei der Krönung des Kaisers von Rußland zu repräsentieren usw." Tatsächlich hieß der Mann, der anfänglich als Vertreter für die Krönung in Moskau bestimmt war, Wang Tschi-tsch'un. Er war nicht nur kein „Prinz", sondern hatte sogar als Beamter einen so niedrigen Rang (er war Provinzial-Schatzmeister), daß er deswegen von der russischen Regierung abgelehnt wurde. Das Schriftzeichen des Namens Wang 王 bedeutet allerdings „Prinz", sollte das wirklich die Übersetzer irregeleitet haben?! Li gebraucht häufig bei seinen Datierungen die Namen des zwölfteiligen Tier-Zyklus, und zwar angeblich immer für die Stunde. Für den Durchschnittsleser hätten die Übersetzer hierfür eine Erklärung geben sollen: die zwölf Tiere entsprechen den zwölf „Zweigen" in dem jedem Sinologen bekannten chronologischen Sechziger-Zyklus; für den betreffenden Tiernamen ist also das entsprechende zyklische Zeichen zu setzen und danach die alte chinesische Doppelstunde festzustellen. So entspricht die „Stunde des Drachen" der Doppelstunde *tsch'ên* 辰, d. h. der fünften oder der Zeit von 7 bis 9 Uhr morgens. Nur einmal, auf S. 99, wird für „die Stunde des Affen" als Erklärung „3 p. m." angegeben. Das ist zum wenigsten ungenau. Der Affe entspricht dem 9. „Zweige", *schên* 申, also der Zeit von 3 bis 5 Uhr nachmittags. Wenn allerdings auf S. 79 von „der Stunde der Seidenraupe" und auf S. 143 und 147 von der „Stunde der Krähe" die Rede ist, so muß es sich hier um den Zyklus der 28 Tiere handeln, die den Mondstationen entsprechen, denn nur in diesem kommen die Krähe und der Regenwurm (dieser, chinesisch *yin* 蚓, ist offenbar gemeint, die Seidenraupe gehört keinem Zyklus an) wirklich vor. Indessen läßt sich ohne den chinesischen Text natürlich nichts entscheiden. Aber die Datierungen der Übersetzer müssen überhaupt mit großer Vorsicht aufgenommen werden: die Monatsdaten sind fast immer in europäischer Fassung gegeben, dabei ist es unerfindlich, wie diese nach den chinesischen Daten festgestellt werden konnten, wenn das Jahr nicht genannt war. Auf S. 101 wird das chinesische und das europäische Datum gegeben: „der 4. Tag des 6. Mondes (30. Juni)." Allem Anschein nach sind diese Aufzeichnungen im Jahre 1895 gemacht, dann würde aber der 4. Tag des 6. Mondes dem 25. Juli entsprechen; am 30. Juni war der 4. Tag des 6. Mondes im Jahre 1900, es ist aber sehr unwahrscheinlich, daß Li erst damals die betreffenden Darlegungen (sie behandeln die Friedensverhandlungen von Schimonoseki), niederschrieb. Ganz willkürlich sind die Übersetzer mit den europäischen Personennamen umgegangen, die in ihren chinesischen Formen natürlich schwer zu erkennen waren: soweit sie ihnen nicht bekannt waren, haben sie offenbar irgendwelche phantastische Namen eingesetzt, das läßt sich am leichtesten bei den deutschen Namen feststellen, die anscheinend frei erfunden sind. Selbst mit den chinesischen Namen steht es nicht sehr viel besser: sie sind zum Teil so entstellt, daß ein Erkennen höchstens noch für den möglich ist, der die betreffenden Persönlichkeiten selbst gekannt hat. Auf die zahlreichen sonstigen Unrichtigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten kann hier nicht näher eingegangen werden: oftmals hat man den Eindruck, daß entweder die beiden Chinesen nicht literarisch gebildet genug waren, um den Aufzeichnungen des gelehrten Staatsmannes gerecht zu werden, oder daß ihr amerikanischer Kollege ihre Erklärungen nicht verstanden hat.

Was endlich die deutsche Übersetzung angeht, so stand auch ihre Verfasserin offenbar dem Stoffe zu fern, als daß sie ihrerseits nicht wieder neuen Mißverständnissen hätte zum Opfer fallen müssen, zumal auch die Sprachkenntnisse nicht immer ausgereicht zu haben scheinen. „Die Hochschule von Han-lin" auf S. 27 läßt auf falsche Vorstellungen schließen; ebenso „der Metropolit oder dritte Grad", wobei der englische Ausdruck „metropolitan" falsch verstanden ist. Eine „Baumwollenstoff-Mühlengesellschaft" (S. 24) gibt es nicht: das englische „cotton-mill" hat nichts mit einer Mühle zu tun, sondern ist eine Baumwollspinnerei. Tschi-fu (chi-fu, S. 31) ist die Bezeichnung eines Präfekten, niemand kann also „eine feste Stellung im chi-fu" erhalten. Man sagt nicht „das Klassiker" (S. 29), sondern der Klassiker, nicht „die Buddha" (S. 200, 204,

205), sondern der Buddha, nicht „das Hunan" (S. 239, chinesische Provinz), sondern Hunan. Was mag sich die Übersetzerin bei dem „Hermiten-Königreiche" (S. 108) gedacht haben? „The Hermit-Kingdom" wurde früher Korea oft genannt, weil es in der Abgeschlossenheit eines Einsiedlers (hermit) lebte. Auch das Deutsch läßt zuweilen viel zu wünschen übrig. Wir sagen nicht, wie die Engländer, „China gibt ihre Tugenden auf" (S. 230), oder „ich sah es häufig tun" (S. 146); auf S. 218 am Ende ist der Satzbau ganz in die Brüche gegangen, die Mißbildungen „ich bratete" und „ich frug" seien nur nebenbei erwähnt.

Im Hinblick auf die angedeuteten Mißstände wäre es dringend zu wünschen, daß Li Hungtschangs Aufzeichnungen, und zwar in ihrem ganzen Umfange (das jetzt Gebotene ist nur ein kleiner Teil davon), noch einmal berufeneren Händen anvertraut würden. Ihre Bearbeitung würde viel Zeit und Geduld, viel Sprach- und Sachkenntnis erfordern, aber die Ergebnisse würden die aufgewandte Mühe reichlich lohnen.

O. Franke (Hamburg).

DR. FREIHERR VON MACKAY, China, die Republik der Mitte. Cotta, Stuttgart u. Berlin, 1914.

Was Mackays politische Betrachtungen gerade dem Osten gegenüber auszeichnet, ist das Bestreben, unter der Oberfläche der äußeren Ereignisse und Wandlungen die in der Tiefe liegenden Lebenskräfte aufzudecken, aus deren Entfaltung und Zusammenprall die Zeitgeschichte sich bildet und nur von denen aus die wahren Probleme der Gegenwart erkannt und die Linien der Zukunft einigermaßen richtig gedeutet werden können. In dieser weitblickenden, nach den innersten Quellen trachtenden Weise hat M. in dem vorliegenden Werk das republikanisch gewordene China betrachtet; eine dankenswerte Aufgabe, wenn man weiß, mit welchem Unverständnis, mit wie großen Einseitigkeiten die Tatsache der chinesischen Revolution bei uns zunächst hingenommen ist. Der Verfasser sieht in dem Ausbruch der Revolution in China — wobei er mehrmals die türkische Revolution von 1908 in Parallele zieht — „nur die ersten stürmischen Volksszenen eines großen säkulären Dramas, dessen tiefere, seelische Entwicklungsgänge, Problemstellungen und -auflösungen erst in einer heute zeitlich unbegrenzbaren Zukunft bevorstehen". Er findet, daß das Jungchinesentum selbst, das die Revolution gemacht hat oder durch sie an die Oberfläche gekommen ist, „bisher wenigstens geringe Einsicht in das Wesen und die Weiten des großen Reformproblems gezeigt hat, das von ihm aufgerollt wurde, vielmehr nur an dessen Oberflächen herumtastet und sich, statt den Wurzeln nachzugraben, mit den billigen Erfolgen einer marktschreierischen Parteipolitik begnügt". Ein hartes Urteil, das aber auch heute noch leider nur zu viel Wahrheit hat. Aber M. hat zugleich eine hohe Vorstellung von den in der Tiefe des chinesischen Volkes liegenden sittlich-religiösen, kulturellen, sozialen Kräften und ist der Zuversicht, daß China die europäischen Ideen, durch deren Andrang im Grunde die Revolution entstanden ist, in der Weise verarbeiten wird, daß es dabei doch zu seinen eigenen Daseinsgrundsätzen zurückkehrt.

Es fehlt nicht an einem mehr beschreibenden Überblick über die Vorgeschichte und den Verlauf der Revolution (Kap. 2). Es erweckt dabei Zutrauen zu dem Urteil des Verfassers, wenn er schon vor 3 Jahren von Yuanshikai schrieb, daß er als Verweser der Republik „mit großem Geschick und findiger Klugheit handelt, aber doch ohne das Vertrauen des Volkes, dessen er zu wirklich durchschlagenden Erfolgen bedürfte". Eine sehr wertvolle Zugabe enthält dieser Abschnitt durch einige im Anhang gegebene Proben von den zahlreichen Flugblättern und Zeitungsbildern, in denen der Witz des Volkes sein Urteil über die angeblichen Segnungen der Republik und zugleich über die Ausländer spricht. Mit Recht weist M. darauf hin, daß man fortdauernd in diesen bisher kaum beachteten Flugblättern ein höchst interessantes und wertvolles Material zur Beurteilung der Zeitgeschichte vom eigenen Standpunkt des chinesischen Volkes aus besitzt, zumal da die Presse selbst noch so unentwickelt und nur in wenigen Fällen unabhängig ist.

Der größte Teil des Buches beschäftigt sich jedoch, wie bereits erwähnt, mit der inneren Struktur des chinesischen Lebens und den aus der Berührung mit der Neuzeit hervorgehenden Konflikten. So behandelt M. in Kap. 5—12 Religion und Staat, den Kampf um Kungfutse, Nationalstaat und Rechtsstaat, China als Agrarstaat, die große chinesische Soziale,

industrielle Zukunft, die Erziehungsfrage, Christentum, Kungfutse und Buddha. Viel historisches Material ist in diesen Kapiteln verwendet, um jedesmal eine Skizze von den Zuständen, Idealen und Kräften des alten China zu geben. Es ist hier nicht möglich, auf einzelnes einzugehen und einzelne Fragezeichen anzubringen. Im ganzen scheinen mir die vom Verfasser gegebenen Charakterisierungen und die daraus gezogenen Folgerungen richtig zu sein.

Im vorletzten Kapitel spricht der Verfasser von den äußeren Gefahren, die der jungen Republik drohen, Gefahren, die sich inzwischen nur noch vermehrt haben. Er glaubt daran, daß China als ein Riese von Kräften dastehen würde, wenn ihm nur Zeit gelassen würde zu innerem Atemholen. Indes ist es sicher, daß man ihm keine Zeit lassen wird, und aller Voraussicht nach wird China zunächst eine Zeit tatsächlicher Fremdherrschaft durchmachen müssen, ehe es wieder in eigener Kraft dastehen wird. Daß es aber dieses an rassenhafter zäher Lebensenergie so reiche und anpassungsfähige Volk doch noch einmal dazu bringen wird, diese Zuversicht teile ich auch. Nicht weniger die Überzeugung, die der Verfasser im letzten Kapitel ausspricht, daß Chinas Erstarken von deutscher Seite aus nur freudig bewillkommt werden kann, daß aber von uns selbst aus in kräftigerer und planvollerer Weise als bisher Hand angelegt werden muß, um in der Mitarbeit an den von der Zeit geforderten kulturellen und wirtschaftlichen Aufgaben, die China in die Hand nehmen wird, zugleich unsere eigenen Aufgaben zu erfüllen. Nur wollen wir uns hüten, auch nur den Anschein zu erwecken, als ob die „Sendung Deutschlands" so gemeint sei, daß wir unser Kulturideal an die Stelle des chinesischen zu setzen beabsichtigten. Doch liegt dem Verfasser selbst bei seiner Hochschätzung der kulturethischen Grundkräfte des Chinesentums dieser Gedanke auch fern.

Im einzelnen wird der Verfasser bei Kennern Anstoß erregen durch seine Schreibweise chinesischer Namen und durch manche Übersetzungen. Da er ferner genötigt ist, viel aus zweiter Hand zu nehmen, so kommen allerdings auch manche gewagte Behauptungen und Parallelen, auch einzelne Widersprüche zustande, worauf in einer Rezension im „Literar. Zentralblatt f. Deutschland" scharf hingewiesen ist. Aber man darf nicht außer acht lassen, daß der Verfasser gewiß nicht die sinologische oder historische Fachwissenschaft bereichern, sondern in weltpolitischem Sinn die Augen bei uns öffnen will für die gewaltigen und uns Deutsche selbst nahe angehenden Probleme, welche die Lebensbewegungen im Reich der Mitte bieten. Und das ist ihm in anregender Weise gelungen.

W. Schüler (Berlin).

Japanische Stichblätter und Schwertzieraten, Sammlung GEORG OEDER, Düsseldorf. Beschreibendes Verzeichnis von Paul Vautier, herausgegeben von Otto Kümmel. Oesterheld & Co., Berlin (ohne Jahr). 4°. XX, 217 Seiten mit 333 Abbildungen.

Durch mein Werk „Die Meister der japanischen Schwertzieraten" sind in Deutschland bisher drei große Privatsammlungen japanischer Schwertzieraten veranlaßt, die auch im Heimatlande dieser Kleinkunst schwerlich ihresgleichen suchen. Diese sind: Die von Gustav Jacoby in Berlin, von Alexander Moslé in Leipzig und von Georg Oeder in Düsseldorf. Für die erste Sammlung erschien 1904 ein von 37 Tafeln begleiteter Katalog, betitelt „Japanische Schwertzieraten"; dieser ist zugleich ein vorzügliches Handbuch der Geschichte dieser Kunst. Für die zweite gab der Besitzer 1909 einen Katalog unter dem Titel „Japanische Kunstwerke" heraus, dessen Tafeln aber erst 1914 in zwei Mappen erschienen. Für die dritte ist nun auch ein illustrierter Katalog veröffentlicht. Während die zwei ersterwähnten Kataloge von den Besitzern der Sammlungen selbst verfaßt sind, ist der letztgenannte von Paul Vautier, dem die meisten Stücke der Oederschen Sammlung früher gehörten, geschrieben und von Direktor Kümmel herausgegeben. Das Buch ist sehr handlich, der Druck klar und der Einband geschmackvoll, dagegen sind die Aufnahmen nicht ganz geglückt. Sehr praktisch und lobenswert ist es, daß alle Abbildungen auf der Seite, auf der sich die zugehörige Beschreibung findet, oder auf der gegenüberliegenden Seite stehen, so daß man Text und Bild gleichzeitig übersehen kann. Ein besonderer Vorzug des Kataloges liegt ferner darin, daß man die Bezeichnungen nicht nur in Über-

setzung, sondern auch in der Urschrift gegeben hat. Was nun die Ikonographie anbetrifft, die eigentlich den Mittelpunkt eines solchen Kataloges bildet, so ist sie leider nicht frei von Fehlern. So sehen wir auf dem Kozuka (Nr. 891) zwei Jizai genannte, verstellbare Kesselhaken; der Katalog aber beschreibt sie als Fischgerät. Auch die Beschreibung des Kozuka (Nr. 1416) ist falsch. Das hier dargestellte Bild „Der Kampf auf den Fühlhörnern der Schnecke" stammt von dem großen chinesischen Philosophen Chuang Chou und bedeutet eine Sache, die nicht der Rede wert ist. Vautier schreibt: „Schnecke, die durch ihre Fühler den Kampf zwischen zwei Kriegern zu entscheiden glaubt." Der schlimmste ikonographische Fehler ist vielleicht die Beschreibung des Kozuka (Nr. 1481). Nach Vautier soll die hier dargestellte Frau „die göttliche Prinzessin Shokujo", also die Wega, sein. Diese Shokujo trägt aber stets chinesische Kleidung, dagegen die Dargestellte japanische. Es handelt sich hier um die Geschichte von Miwa. Da diese Sage in Europa nicht allzu bekannt ist, gebe ich sie im folgenden: Suyetsumimi no Mikoto hatte eine wunderschöne Tochter namens Ikutamayoribime. Eines Nachts fand sich plötzlich ein schöner göttlicher Mann sondergleichen bei ihr ein, obgleich alles zugeschlossen war. Diesen Besuch wiederholte er alle Nächte, und so wurde sie bald darauf schwanger. Ihre Eltern hielten das für wunderbar, weil sie nicht wußten, was sich zugetragen hatte. Sie befragten die Tochter um das Geschehene, das sie ihnen gestand. Das Mädchen kannte aber den Namen ihres Geliebten nicht. Da die Eltern gern wissen wollten, was er sei, so gaben sie der Tochter eine Nähnadel nebst Garnwickel mit dem Rat, den Faden an der Nadel zu befestigen und diese in den Kleidersaum des Fremden zu stecken, was die Tochter auch tat. Am nächsten Morgen sah man, daß der Faden durch das Schlüsselloch gezogen und der Garnwickel bis auf einen kleinen Rest von drei Ringen abgewickelt war. Die Tochter ging auf die Suche nach dem schönen Manne, immer dem Faden entlang. Dieser führte sie endlich in einen auf einem Berge liegenden Tempel. Nun wurde es ihr klar, daß der schöne Fremde der Gott des Tempels gewesen war. Seit dieser Zeit nennt man diesen Ort Miwa, d. h. drei Ringe.

Die Lesart der Orts- und Familiennamen und die Übersetzung lassen auch ziemlich zu wünschen übrig. Der Name Efu für Yedo (Nr. 613 bis 617) ist falsch, er muß Kōfu gelesen werden. Die bekannte Tsuba-Künstlerfamilie in Hagi heißt nicht Kawachi (S. 58), sondern Kawaji, wie die Periode Meiji. Auch den Familiennamen Bamen (S. 65) kann man doch nicht Umazura lesen, das auf deutsch „Pferdegesicht" heißt und in Japan ein Schimpfwort für das zu lange Gesicht eines Menschen ist. Gleichfalls verstehe ich nicht, warum man das Wort Chakunan (Nr. 1124), das den ältesten Sohn, also Stammhalter bedeutet, als ehelichen Sohn übersetzt hat. Damals waren in Japan auch nicht so viele uneheliche Kinder, daß einer sich ehelicher Sohn nannte, um sich damit hervorzutun.

In der Gruppe „Schwertfeger" treffen wir zwei Meister, die nie Schwerter geschmiedet haben. Der eine ist Kazuhiro (Nr. 839); er ist identisch mit dem Künstler, der das Tsuba (Nr. 285) verfertigt hat. Der andere ist Nara Kozayemon (nicht Shō!), dieser gehört der Stammlinie Nara an.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß Vautier sich in der Erklärung des technischen Ausdrucks Nunome-Zōgan (S. XII und Nr. 110 bis 113) sehr irrt. Unter Nunome-Zōgan versteht man ein Zōgan, das auf einem wie Nunome (= Hanfleingewebe) aussehenden, kreuz und quer gestrichelten Grunde fest aufliegt wie das bekannte Awa-Zōgan. In der Provinz Kaga hat man niemals Nunome-Zōgan hergestellt, die berühmte Kagaarbeit ist Hira-Zōgan.

An all diesen Fehlern ist selbstverständlich nicht Kümmel schuld[1], vielleicht auch nicht Vautier. Die meiste Schuld tragen wohl die ungenannten Berater, auf die Vautier sich offenbar stützte. Diese Art Leute, die ich Exportgelehrte nenne, verstehen meist irgendeine europäische Sprache und spielen dem Fremden gegenüber gern den Gelehrten oder Experten, in der Tat besitzen sie aber vom eigenen Lande nur wenig Kenntnis und kaum einen Schimmer von der japanischen Ikonographie. Trotz alledem begrüßen wir das Erscheinen des Kataloges mit großer Freude, da es erst jetzt möglich ist, die drei größten Privatsammlungen japanischer Schwertzieraten in Deutschland zu gleicher Zeit vergleichend zu studieren.

Shinkichi Hara (Hamburg).

[1] Leider doch — wenn man die etwas angreifende Nebenarbeit in französischen und russischen Schützengräben nicht als Grund zum Freispruch gelten lassen will. O. K.

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Autoren um Einsendung von Separatabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.)

DEUTSCHSPRACHIGE AUFSÄTZE

ARCHIV FÜR RELIGIONSWISSENSCHAFT. XVIII.

H. JACOBI, Der Jainismus.

Die gegenwärtigen Verhältnisse und Ziele des Jainismus in Indien werden von J., der 1913/14 in Indien war, beleuchtet.

O. FRANKE, Die religionswissenschaftliche Literatur über China seit 1909.

I. Allgemeines und Religion der vorkonfuzianischen Zeit. II. Konfuzianismus. III. Taoismus. IV. Buddhismus. V. Volksreligion. VI. Sonstiges. „Die Überzeugung, daß ein methodisches Studium der Geschichte und Kultur Chinas aus mehr als einem Grunde notwendig geworden ist, erfüllt heute so weite Kreise, daß nunmehr die Sinologie auch an deutschen Universitäten Aussicht hat, zu ihrem Rechte zu kommen, sobald sie über eine genügende Anzahl geschulter Vertreter verfügt."

BAESSLER-ARCHIV. V. 4, 5.

ALBERT GRÜNWEDEL, Die Geschichte der vierundachtzig Zauberer (Mahasiddas). Aus dem Tibetischen übersetzt.

BRENNER-JAHRBUCH 1915.

CARL DALLAGO, Der Anschluß an das Gesetz. (Versuch einer Wiedergabe des Taoteking).

DEUTSCHE KUNST- UND ANTIQUITÄTENBÖRSE Nr. 32.

L. B., Ostasien.

Vgl. Glossen am Schluß des Heftes.

KUNSTGEWERBEBLATT XXVIII, 5, 6, 8, 9, 10.

PETER JESSEN, Reisestudien. Reich illustriert.

IV. Japanisches Volkstum. V. Die Kunstschätze Japans. VI. Die Japaner in Korea. VII. China: Volkstum und Werkkunst. VIII. Baukunst in China.

Außerordentlich lesenswerte allgemeine Bemerkungen über die Kunst und Kultur des fernen Ostens.

MITTEILUNGEN DES SEMINARS FÜR ORIENTALISCHE SPRACHEN (OSTASIATISCHE STUDIEN) XIX.

ELSE WOHLGEMUTH, Über die chinesische Version von Aśvaghoṣas Buddhacarīta. Foso-hing-tsan.

„Im Laufe meiner Arbeit werde ich häufig besonders hervorzuheben haben, mit welcher wortgetreuen Schwerfälligkeit der chinesische Übersetzer sich müht, Sanskritausdrücke — besonders Komposita — ins Chinesische zu übersetzen . . ." „Aus meiner Übersetzung und der Gegenüberstellung einzelner Strophen geht zweifellos die Identität der Verfasser beider Versionen hervor. Allerdings scheint mir der chinesische Text auf eine von der uns vorliegenden Sanskritversion abweichende Vorlage zurückzugehen." „Wenn ich nun alle Ausführungen über die chinesische Version, den Übersetzer und seine Technik zusammenfasse, so komme ich zu dem Schluß, daß hier nur von einer Bearbeitung die Rede sein kann."

ERICH SCHMITT, Taoistische Klöster im Lichte des Universismus.

„Der einzige Schlüssel für das wirkliche Verständnis chinesischen Geisteslebens ist durch die de Grootsche Lehre vom Universismus ge-

geben." „Unter diesem genialen Gesichtspunkt des Universismus seien in dieser Arbeit die taoistischen Klöster betrachtet. Auf Grund eines chinesischen Berichts über den Besuch in drei bekannten Klöstern soll der unlösbare Zusammenhang universistischer Grundgedanken mit den gegebenen Tatsachen festgestellt werden."

ANNA BERNHARDI, Li T'ai-po.

„Es gibt nur einen Weg, der chinesischen Dichtkunst wirklich gerecht zu werden: das Lebenswerk einzelner Dichter muß in größter Genauigkeit übertragen und von sorgfältigen Erklärungen begleitet werden, um dem Forscher, besonders dem Literaturhistoriker, der nicht Chinesisch versteht, ein leidlich klares Bild zu zeigen. Von diesen wissenschaftlichen Übertragungen wären dann nur die in gebundener Sprache wiederzugeben, die allgemeinmenschliche Stoffe unmittelbar verständlich behandeln, diese aber unter Berücksichtigung der künstlerischen Form des Originals." „Soweit ich feststellen kann, sind von Li T'ai-pos nahezu 1000 Gedichten bisher . . . nur 76 . . . übersetzt." „Auch die von mir bisher übersetzten Gedichte sind nicht planmäßig gewählt, doch gedenke ich, die vorliegende Sammlung planmäßig zu erweitern."

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT, X, 6.

G. SUPKA, Buddhistische Spuren in der Völkerwanderungskunst. Mit 24 Abbildungen.

„Im Verlaufe von Untersuchungen über die Wanderung einzelner künstlerischen Motive im frühen Mittelalter ist es mir vor einiger Zeit aufgefallen, daß manche der buddhistischen Art entnommene Kunstformen selbst so weit wie Galliens Erde sich erweisen ließen." „Bei dem engen Verhältnis, das das Alttürkentum mit dem Buddhismus verband, ist es gar nicht zu verwundern, wenn die gegen Westen vordrängenden Vorstöße dieses ethnischen Komplexes, die hier unter verschiedenen Clan-Benennungen von Hunnen, Awaren, Bulgaren und Madjaren erscheinen, zugleich auch Elemente jener Religion mit sich brachten, deren Oberherren und Behüter Jahrhunderte hindurch rings um die Pamirgegend herum sie waren." „Außer den literarischen Belegen gelang es mir aber auch nunmehr eine Reihe von archäologischen Tatsachen heranzuholen, die zur Identifikation der Samane der Völkerwanderungszeit und jener des Buddhismus dienen." „Aber auch für die Wissenschaft der germanischen Völkerwanderung bedeutet der bewiesene Zusammenhang mit dem indisch-buddhistischen Kulturkreise neue Aufgaben und neue Wege." „Wenn es nun auch für den ersten Moment als befremdend erscheint, die nächsten und einzigen Analogien der Moles von Ravenna [Grabdenkmals Theoderichs] sind im Gebiet des Buddhismus, und zwar im Umkreise der Gandhâra-Kultur zu suchen und zu finden. Es ist die vihâra der Buddhisten . . ."

DER NEUE ORIENT. I, 7, 8.

H. HACKMANN, Der Charakter der chinesischen Philosophie.

„Die chinesische Philosophie ist bisher in unseren Handbüchern der Philosophie so gut wie unbeachtet geblieben." „Sie führt uns gleichsam ein anderes Paradigma menschlicher Denkart vor, als wir innerhalb des abendländischen Kulturkreises und seiner Philosophie zu beobachten gewohnt sind, und wem die allseitige Kenntnis des Menschen und seiner Geistesregungen wert ist, studiert zu werden, der sollte gerade die eigenen Züge des chinesischen Philosophierens sich deutlich machen und mit dem abendländischen Denken vergleichen."

ÖSTERREICHISCHE MONATSSCHRIFT FÜR DEN ORIENT XLII, 7—12.

J. JOLY, Indische Verhältnisse der Gegenwart.

1. Indische Familienverhältnisse. 2. Über das Ergebnis der letzten Berufsstatistik in Indien. 3. Wo soll der Inder studieren?

ALFRED HILLEBRANDT, Die Heimat des Rgveda.

D. H. HACKMANN, Altchinesischer Idealismus.

WG. M. IBLER, Kulturbilder aus Ostasien. 1. Marco Polo und die ersten Beziehungen Ostasiens zu Europa. 2. Das umfangreichste Schriftwerk der Welt. [Nämlich das T'u Shu Chi Ch'êng.] 3. Rebe und Wein im Reiche der Mitte.

ÖSTERREICHISCHE RUNDSCAU, 15. 1.; 1. 2. 17.

ALICE SCHALEK, „Sacro Egoismo." (Zeitgemäßes über japanische Denkungsart.)

„In dieser Zeit, da im Menschen die Bestie los ist, gebührt Japan die Palme, weil es des purpurnen Wortgepränges enträt und kaltblütig tut, was ihm taugt."

PESTER LLOYD. 3. Januar 17.

GÉZA SUPKA, „Huns."

Vgl. Monatsh. f. Kunstw.: „In Anbetracht solch eminenter Kulturwerte kann es nur Leichtfertigkeit oder Unkenntnis gewesen sein, die den Namen der ‚Huns' zur Abstempelung, zur Abwertung verwendete."

DER TAG. 14. März 17.

PAUL ERNST, Chinesische Klassiker.

„Was wir da lernen, das könnte uns gerade in der heutigen Zeit, in diesen Schicksalstagen ungemein wertvoll sein."

DGL. 29. MÄRZ 17.

ARTHUR BONUS, China und unsere religiöse Zukunft.

DGL. 4. MAI 17.

CARL JENTSCH, Der Geist Ostasiens und der Geist Europas.

Vgl. Glossen am Schluß des Heftes.

DGL. 8. Juni 17.

OSCAR A. H. SCHMITZ, Das verborgene China.

„Wir sind gewohnt, in China ein Land zu sehen, das völlig in einem dürren Rationalismus erstarrt ist, und vergessen dabei, daß die Chinesen einmal die äußerste Höhe der Kultur erklommen haben, die Menschen, einschließlich die Griechen, überhaupt je vergönnt war. Es gibt eine alte chinesische Tempelkunst, die an Erhabenheit Michelangelos Propheten und Sibyllen erreicht, ja sie an Unmittelbarkeit des Ausdrucks übertrifft. China besaß in Li-tai-pe einen Lyriker, mit dem in Europa höchstens Goethe an einfach großer Menschlichkeit wetteifern kann."

ZEITSCHRIFT DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT. LXX, 3, 4.

WILHELM JAHN, Die Legende vom Devadāruvana. II.

DGL. LXXI, 1, 2.

R. OTTO FRANKE, Die Buddhalehre in ihrer erreichbar ältesten Gestalt (im Dighnikāya).

WILHELM JAHN, Die Legende vom Devadāruvana im Siva-Purāṇa.

ZEITSCHRIFT FÜR MISSIONSKUNDE UND RELIGIONSWISSENSCHAFT 1.

MARTIN SCHMIDT, Die evangelische Mission in China im Jahre 1915.

DGL. 4.

J. WITTE, Neue Religionen in Japan.

Über die im Jahre 1892 gegründete Religion Daihonkyo.

FREMDSPRACHIGE AUFSÄTZE

ANTHROPOS. X u. XI, 3, 4.

P. J. DOLS, La vie chinoise dans la province de Kan-sou (Chine).

II. Le mariage. 1. Chercher une fiancée. 2. Les fiançailles. III. Les noces. IV. Chansonettes relatives aux fiançailles et aux noces.

ARTS IN AMERICA, IV, 6.

LAURENCE BINYON, A Group of Japanese Screen-Paintings in the Freer Collection at Washington. 8 Abb.

GEOGRAPHICAL JOURNAL, August, September 16.

AUREL STEIN, A third Journey of Exploration in Central-Asia 1913—16.

MUSEUM OF FINE ARTS BULLETIN, Boston, Dez. 16.

J. E. L., A special Exhibition of Japanese Prints by Kiyonaga, Buncho and Utamaro. 3 Abb.

OUDE KUNST. II, 2.

TENTOONSTELLUNG VAN JAPANSCH LAKWERK IN HET RIJKS ETHNOGRAPHISCH MUSEUM TE LEIDEN. I. Historische en Aesthetische inleiding door P. B. Roorda. II. De beteekenis en de ornamentik der tentoogestelde latwerken door Dr. M. W. de Visser. 16 Abb.

OUDE KUNST. II, 10.

HENRI BOREL, Chineesche Keramik. 1 Taf. 8 Abb.

J. W. ENSCHEDÉ, Chineesche Schimmen. 6 Abb.

T'OUNG PAO XVII, 1.

BERTHOLD LAUFER, The Si-Hia Language a study in indochinese Philologie.

DGL. XVII, 2.

EDOUARD CHAVANNES, Le royaume de Wou et de Jue.

TURÁN I. 1.

TAKÁCS ZOLTÁN, Egy Szeged-Öthalmi Hunn Emlékröl. 8 Abb.

An einer Bronzeplatte aus Szeged-Öthalom, die T. für hunnisch hält, werden eine Reihe chinesischer Elemente aufgezeigt.

BÜCHERSCHAU.

(Alle Büchersendungen direkt oder durch Vermittlung des Verlages Oesterheld & Co., Berlin W 15 an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98.

ZENTRALASIEN.

A. v. LE COQ, Volkskundliches aus Ostturkestan. Mit einem Beitrag von O. v. Falke. Dietrich Reimer, Berlin 1916. 40. VII, 72 S. Mit 25, davon 4 farbigen Tafeln in Lichtdruck und 110 Zinkätzungen. Preis: M. 25. Königlich Preußische Turfan-Expedition. Mit Unterstützung der Orlopstiftung.

MARK LIDZBARSKI, Die Herkunft der manichäischen Schrift. Berlin 1916. Kgl. Akademie der Wissenschaften. Georg Reimer in Kommission.

SIR AUREL STEIN, A third Journey of Exploration in Central Asia 1913—1916.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

BRACKER, Pastor, Was ich in Ostjeypur sah und hörte. Reiseberichte. Verlag des Missionshauses, Breklum 1916. 16°. 118 S. Preis: 30 Pf.

RICHARD GARBE, Die Sâṃkhya-Philosophie. Eine Darstellung des indischen Rationalismus nach den Quellen. Zweite umgearbeitete Auflage. H. Hässel, Leipzig 1917. 8°. XII, 412 S.

JAGMANDER LAL JAINI, Outlines of Jainism. Edited (with preliminary note) by F. W. Thomas. Cambridge, University Press, 1916.

WILLY LÜTTGE, Christentum und Buddhismus. Eine Studie zur Geisteskultur des Ostens und des Westens. Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 1916. 8°. 50 S.

HERMANN OLDENBERG, Die Religion des Veda. 2. Auflage. Cotta, Stuttgart 1917.

WALTER OTTO, Vischnu-Nārāyana. Texte zur indischen Gottesmystik. I. Eugen Diederichs, Jena 1917. 8°. 162 S. Preis: M. 4, geb. M. 5.50. Religiöse Stimmen der Völker. Herausgegeben von Walter Otto. Die Religionen des alten Indien. III. Aus dem Sanskrit übertragen.

J. PAULUS, Encyclopaedie van Nederlandsch Indië. Tweede Druk. Met medewirkung van verschillende geleerden, ambtenaren en offizieren. Erster Teil (A—G). Martinus Nijhoff, Haag 1917. 8°. XII. 832 S.

R. PISCHEL, Leben und Lehre des Buddha. Dritte Auflage, durchgesehen von H. Lüders. Mit einem Titelbild und einer Tafel. B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin 1917. Aus Natur und Geisteswelt. 109. Bändchen.

TH. PREYER, Ägypten und Indien. Zwei Säulen Britischer Weltmacht. Mit einer Übersichtskarte. Ullstein & Co., Berlin 1916. 16°. 208 S. Preis: M. 1. Männer und Völker.

T. A. GOPINATHA RAO, Elements of Hindu Ikonography. Law Printing House, Madras.

GRAF ERNST ZU REVENTLOW, Indien, seine Bedeutung für Großbritannien, Deutsch land und die Zukunft der Welt. Mittler, Berlin 1917. 8°. 79 S. Preis: M. 2.

KURT SCHMIDT, Der Buddha und seine Lehre. Otto Harrassowitz, Leipzig 1917. 8°. 32 S.

MAX WALLESER, Aparimitāyur-jñānanāma-mahāyāna-sūtram. Nach einer nepalesischen Sanskrithandschrift mit der tibetischen und chinesischen Version herausgegeben und übersetzt. Mit 5 Tafeln. Carl Winter, Heidelberg 1916. 8°. 42 S. Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Stiftung Heinrich Lanz. Jahrgang 1916. 12. Abhandlung.

CHINA, TIBET.

ALFRED FORKE, Katalog des Pekinger Tripiṭaka. Berlin 1916. Die ostasiatischen Sammlungen der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Erster Band.

KLABUND, Li-tai-pe, Nachdichtungen. Insel-Verlag, Leipzig. 8°. Preis: M. 0,60. Insel-Bücherei Nr. 201.

SARKAR BENOY KUMAR, Chinese Religion through Hindu eyes. With introduction by Wu Ting-fang. Commercial Press, Shanghai 1916. 8°. XXXII, 331 S.

RICHARD WILHELM, Meng Tze, verdeutscht. Diederichs, Jena 1916. 8°. XIX, 206 S.

JAPAN, KOREA.

ERNEST WILSON CLEMENT, A short history of Japan. University of Chicago Press, Chicago 1915. VIII, 180 S.

M. W. DE VISSER, De Invloed van China en Indië op de Japansche Taal en Literatuur. Rede uitgesproken bij de Aanvaarding van het Hoogleraarsambt aan de Rijks-Universiteit te Leiden. E. J. Brill, Leiden 1917. 8°. 32 S.

KATALOGE.

N. V. BOEKHANDEL EN DRUKKERIJ VORHEEN E. J. BRILL, Leiden: Nieuwe Uitgaven 1916. 8 S.

KARL W. HIERSEMANN, LEIPZIG, Königstraße 29: Orientalische Kunst. Katalog 446. November 1916. 88 S. 705 Nummern.

LIBRAIRIE D'ART ORIENTAL, ANTWERPEN, 20, RUE RUBENS: Kunstgeschiedenis. Histoire de l'Art. Darunter Art Oriental. 33 S.

KURZE MITTEILUNGEN.

MUSEEN, BIBLIOTHEKEN, AUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN U. KUNSTDENKMÄLER.

Das Berliner Museum für Völkerkunde meldet u. a. folgende Neuerwerbungen: I. INDIEN: Tempelbilder aus Siam; drei indische Kultobjekte aus Puna; altbirmanische Münzen. II. CHINA: Nephritschale mit Deckel, gelblicher Nephrit, von den Chinesen „Moos mit schmelzendem Schnee" genannt; zwei große Porzellanvasen, Nachahmung schwarzer Bronze; Elfenbeintäfelchen mit einer Inschrift, die auf dem Raum von 3¼ zu 1¾ cm etwa 2500 chinesische Zeichen enthält. Der Text ist die berühmte Dichtung „Li-sao des K'ü Jüan" (332—294). Neben der Inschrift ist der Dichter, am Ufer des Mi-lo-Flusses wandelnd, dargestellt; lamaistische Malerei, Buddha und Bodhisattvas; lamaistische Götterfigur aus Bronze; Mandschurische Bildnisse in Wasserfarben; Halbvase aus Rotlack mit eingefügtem Landschaftsbild aus farbigem Glasfluß. JAPAN: Jizō, vergoldete Holzschnitzerei. —

PROF. DE GROOT hat der Berliner Akademie der Wissenschaften eine hochherzige STIFTUNG ZUR FÖRDERUNG DER SINOLOGIE gemacht. Das Stiftungskapital bildet de Groots Besitz in Großlichterfelde und vorerst 15 000 M. Reichsanleihe. Die Verwaltung bildet ein Kuratorium von drei Mitgliedern, das von der philosophisch-historischen Klasse der Akademie auf 10 Jahre gewählt wird. Nur solche Forscher sollen unterstützt werden, die gründliche Quellenstudien zu treiben imstande sind. Die Übersetzungen können deutsch, französisch oder englisch sein. Der Verfasser kann jedweder Nationalität sein. So weit verstehen wir die Absichten des Stifters. Wir können aber nicht unsere Verwunderung darüber unterdrücken, daß de Groot als einzige nachahmenswerte Vorbilder sinologischer Forschertätigkeit zwei Franzosen nennt, Stanislaus Julien und Chavannes, außerdem sich selbst. Kein deutscher Name scheint ihm nennenswert. Wir wundern uns auch, daß er die Übersetzung belletristischer Texte ausdrücklich von jeder Berücksichtigung durch die Stiftung ausschließt. Ist die Kenntnis der wunderbaren chinesischen Lyrik z. B., die Europa schon so reich befruchtet hat, nicht bedeutsam genug für das Verständnis der chinesischen Kultur? Und fehlen nicht gerade hier einwandfreie Übersetzungen ganz besonders?—

Im Winter 1916/17 fand im RIJKS ETHNOGRAPHISCH MUSEUM IN LEIDEN eine AUSSTELLUNG VON JAPANISCHEN LACKARBEITEN statt. —

Im KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU ZÜRICH fand in diesem Sommer eine Ausstellung ostasiatischer Kunst statt. Chinesische Gemälde, japanische Farbenholzschnitte und Stichblätter aus verschiedenem Privatbesitz wurden gezeigt. —

Die BERKELEY-UNIVERSITÄT, an der augenblicklich Prof. Forke vom Berliner Orientalischen Seminar lehrt, hat vor kurzem eine größere chinesische Bibliothek erworben, für die Forkes Assistent, Prof. S. C. Kiang, einen Katalog anfertigt. Außerdem verfügt die Universität über eine Stiftung von 100 000 Dollar, die ausschließlich zur Unterstützung des Studiums der chinesischen und japanischen Sprache dienen soll. 69 Studenten der Berkeley-Universität leben augenblicklich in China. —

Der englische Professor EDMUND BACKHOUSE, der lange Zeit in Peking lebte, hat seine große Sammlung chinesischer Bücher, Manuskripte und Gemälde der UNIVERSITÄT OXFORD geschenkt. Es handelt sich allein um ca. 17 000 Druckschriften, darunter viele Werke aus der Sungzeit. —

Frau Professor GOTTSCHE, die Witwe des 1909 in Hamburg verstorbenen Direktors des Mineralogisch-Geologischen Instituts und früheren Korea-Forschers, hat 1913 auf ihrer zweiten Reise nach Korea eine von den Japanern entdeckte buddhistische Grabkammer (Stupa) besucht, wie sie ähnlich nur aus Indien und China bekannt waren. Das Reiseergebnis soll mit vierzig Abbildungen der überlebens-

großen Skulpturen demnächst veröffentlicht werden. —

Die Februarnummer der N. O. bringt nach der Schanghaier Zeitung „Shen-pao" einen Bericht über die ENTDECKUNG EINER ALTEN GRABANLAGE IN DER NÄHE VON KANTON. Man fand darin Gegenstände aus der Zeit der Chou, Ts'in- und Handynastie, vor allem Opfergerät aus Ton, wie Schüsseln, Dreifüße, Flaschen und Töpfe, außerdem Bronzespiegel und Kupfergeld. Am wertvollsten sind drei runde Scheiben aus weißem Jade, wie sie in der Chouzeit zu Besuchsgeschenken verwendet wurden. Man vermutet, daß es sich um das Grab eines Fürsten aus der Zeit Nan-Jüeh (209—116) handelt. Die Gegenstände wurden von chinesischen Kunsthändlern angekauft. Eine Jadescheibe ging in den Besitz eines deutschen Arztes in Kanton über. —

VEREINE UND VORTRÄGE.

In der Februarsitzung der BERLINER GESELLSCHAFT FÜR ERDKUNDE sprach Prof. Dr. A. v. LECOQ über die vierte preußische Turfan-Expedition. Die Ausbeute betrug 156 Objekte. Der Vortragende wandte sich u. a. ausdrücklich gegen die jüngeren Kunsthistoriker, die die Selbständigkeit der chinesischen Kultur betonen. Sie verschlössen sich den Tatsachen. Es verstände sich von selbst, daß die Nachbarvölker Chinas, so vor allem auch die Sogdier, den Chinesen eine volle Kenntnis ihrer Kultur- und Kunstübungen vermittelten. —

Im DEUTSCH-CHINESISCHEN VERBAND sprach am 11. Dezember 1916 Prof. Dr. ALBRECHT PENCK über das Thema: Der Löß in China und Deutschland.

In der DEUTSCH-ASIATISCHEN GESELLSCHAFT sprach am 19. Januar Prof. Dr. O. FRANKE über das Thema: Was bedeutet Kulturpolitik in Asien und wie soll sie betrieben werden?, am 23. März Wirkl. Legationsrat Dr. GEORG IRMER über „Japan und die Südsee". —

In der RELIGIONSWISSENSCHAFTLICHEN VEREINIGUNG hielt im April der Bonner Religionshistoriker Prof. D. Dr. CARL CLEMEN einen Vortrag über „Buddhistische Skulpturen in Vorderindien und auf Java." —

Der indische Dichter RABINDRANATH TAGORE weilte längere Zeit in Japan und hielt dort bedeutungsvolle Vorträge über das Verhältnis der ostasiatischen Völker zueinander und zu Europa, wie über die Rolle, die Asien in der Weltgeschichte spielte und die es noch zu spielen haben wird. —

PERSONALIEN.

Dr. EDUARD ERKES habilitierte sich an der Universität Leipzig mit einer Arbeit über „Das Weltbild des Huai-nan-tze". Seine Probevorlesung war dem „Totemismus bei den Chinesen" gewidmet. Beide Arbeiten werden in der O. Z. erscheinen. —

In Leipzig promovierte Dr. HSIAO JUI-MEI mit einer Arbeit über das CHINESISCHE ORCHESTER BIS ZUM 17. JAHRHUNDERT bei Prof. Dr. Conrady. —

Prof. Dr. phil. RICHARD v. GARBE (Tübingen) feierte am 9. März seinen 60. Geburtstag. —

Prof. WILHELM THOMSEN, der dänische Sprachforscher, feierte in voller Rüstigkeit seinen 75. Geburtstag. —

KU HUNG-MING, dessen Schriften „Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen" und „Der Geist des chinesischen Volkes" in deutscher Sprache (bei Diederichs in Jena) erschienen sind, wurde 60 Jahre alt. Seine Freunde veranstalteten an seinem Geburtstage eine Feier in Peking, bei der Wang Feng-ying eine Festrede hielt. —

Prof. Dr. GRÜNWEDEL wurde der Charakter als Geheimer Regierungsrat verliehen. —

JEAN COMMAILLE, der Konservator der Tempel von Angkor, den Lesern der O. Z. bekannt durch seine im zweiten Bande der Zeitschrift erschienenen Aufsätze über Angkor, starb, 48 Jahre alt. Von seinen übrigen Arbeiten seien sein „Guide aux Ruines d'Angkor" (Paris 1912) und seine „Notes sur la décoration cambodgienne" (BEFO. XIII, 3) genannt. —

NEUERSCHEINUNGEN.

Unter dem Datum 13. März 1917, wurde dem Reichstag eine „DENKSCHRIFT ÜBER DEN AUSBAU DES ORIENTALISCHEN SEMINARS ZU EINER DEUTSCHEN AUSLANDHOCHSCHULE UND ÜBER DIE FÖRDERUNG DER AUSLANDSSTUDIEN" vorgelegt. —

In diesem Jahre begann in Budapest eine neue UNGARISCHE ZEITSCHRIFT „TURÁN" zu erscheinen. Herausgeber ist Dr. Vikár Béla, der die Zeitschrift im Namen der Ungarisch-Orientalischen Kultur-Zentrale leitet. Der

„Turán" bringt Beiträge in allen Sprachen, vor allem ungarische, und will sich „mit der Wissenschaft, Literatur, Geschichte und Kunst des Ostens, besonders der turanischen Völker, beschäftigen. Vgl. auch Zeitschriftenschau. —

Aus der Feder von Tchau Sung-chien erschien ein chinesischer FÜHRER DURCH DIE PROVINZ JÜNNAN. Eine ähnliche Arbeit über dieselbe Provinz gab GEORGES CORDIER heraus.

VERSCHIEDENES.

Der „Neue Orient" (I, 6) berichtet, daß man sich in China bemüht, die PORZELLANMANUFAKTUR, deren moderne Leistungen selten sehr erfreulich waren, wieder zu heben. Die Nationale Gesellschaft für den Schutz des Handels will es in die Hand nehmen, diesem Handwerk seinen alten Ruhm zurückzugewinnen. —

Derselben Zeitschrift zufolge beabsichtigt der englische Buchdrucker F. J. Norbury in Schanghai eine DRUCKEREI FÜR KÜNSTLERISCHEN DREIFARBENDRUCK einzurichten. Schon vorhandene Betriebe sollen in dem neuen Unternehmen aufgehen. —

Über den AUSLÄNDER IN CHINA bringt die N. O. (III, 7) die scharfen, aber durchaus angebrachten Bemerkungen von Rodney Gilbert aus dessen Buch „Travels in China". Wir geben einige Auszüge: „Der Fremde, der von der Sprache und von den Landesgewohnheiten nichts versteht, erblickt häufig in der Höflichkeit und Ehrerbietung, die ihm (weil er ein ch'u-men-jen, ein Mann fern der Heimat ist) bezeugt werden, die Unterwürfigkeit der Rasse und eine Anerkennung seiner eigenen rassenhaften Überlegenheit und nimmt infolgedessen den Chinesen gegenüber eine Haltung an, die dieser irrigen Auffassung entspricht. Er stolziert durch das Land, seine eigene gute Erziehung ebenso vergessend wie die Grundsätze chinesischer Bildung, jedermann verachtend, alles bekrittelnd und wie ein Fürst jedwede Ehrerbietung und allen möglichen Luxus verlangend." „Der Durchschnittseuropäer, der zu Hause das Gehalt eines Laufburschen bezieht und dessen gesellschaftliche Stellung die eines Lehrlings nur wenig übertrifft, stellt sich im Osten auf dieselbe Stufe mit seinen andersgestellten Rassegenossen, indem er sich ein Paar Reithosen zulegt, einige Schulden kontrahiert und sich bei jeder Gelegenheit der Besitzungen seines Vaters und seiner angesehenen Verwandschaft erinnert." „Jene, die von dem Glauben an ihren einzigartigen Wert erfüllt sind und die ihre Freude daran haben, eine duldsame Rasse vor den Kopf zu stoßen, betrachten jede sympathisierende Haltung als einen Verrat am ganzen Westen und als eine Art von gelbem Wahn, der an Verrücktheit grenzt." „Der Okzidentale erblickt in fremdenfreundlichen Gefühlen selbstverständlich die ersten Anzeichen des Fortschritts und der Reform in China; aber diese werden weder durch physische Kraftproben erzeugt noch durch die beständige Berufung auf die exterritorialen Rechte zu allen möglichen lieblichen Ausschreitungen." —

GLOSSEN.

Der gute alte CARL JENTSCH, der eben gestorben ist, hat nie aufgehört, sich mit dem Thema „Ostasien" zu beschäftigen. Nur selten hat er dabei Glück gehabt — am wenigsten, wenn er seine Weisheit über den Problemen der ostasiatischen Kunst leuchten ließ. Seine Vorstellungen von chinesischer Kunst wurden offenbar noch immer aus dem „China- und Japanwaren-Geschäft" seiner Vaterstadt Neiße gespeist. Schon einmal mußten wir seiner unter dieser Rubrik gedenken, in O. Z., II, S. 127 f. Im „Tag" (Ausgabe B) vom 4. Mai 1917 äußert er sich zu Ku Hung-Mings letztem Buch in einem Aufsatz mit dem Titel „Der Geist Ostasiens und der Geist Europas". Der Vergleich fällt wieder sehr zuungunsten Chinas aus.

„*Wie arm erscheint dagegen* [gegen den Geist Europas] *China mit seiner einförmigen Ethik, seiner konventionellen Poesie und seinem Bau- und Kunststile, der uns geschmacklos und grotesk anmutet.*"

Dann wendet er sich ausführlicher der chinesischen Ästhetik zu. Seine von uns schon einmal angeführten Gedankengänge hält er offenbar für so bedeutsam, daß er sie fast wörtlich wiederholt. Auch wir halten sie für amüsant genug, um sie noch einmal abzudrucken:

„*Endlich bleibt dem Chinesen das Gebiet der Ästhetik verschlossen, weil ihm das Schönste des Schönen, der schöne Mensch, namentlich das schöne Menschenantlitz, versagt ist: weder für die Madonna noch für den Apoll von Belvedere konnten Künstler unter Mongolen ein Modell finden. Und mit der weißen Haut, einer unerläßlichen Bedingung vollkommener*

Menschenschönheit, fehlt auch der Antrieb zur Reinlichkeit, die ein so wesentliches Element der Ästhetik ist. Ku Hung-ming gesteht die Unsauberkeit seiner Landsleute zu, entschuldigt sie aber damit, daß der Chinese ganz Herz, ganz Seele und darum gegen Äußerlichkeiten, wie Mangel an Komfort, gleichgültig sei; sie wird aber wohl von der schmutzfarbenen Haut **[und wie steht es mit dem ebenso gefärbten Japaner?]** *herrühren, auf der man Schmutz nicht sieht, während auf der weißen Haut jedes farbige Pünktchen als Entstellung der Schönheit wirkt und zur sofortigen Beseitigung drängt. Die Ästhetik aber hängt aufs engste mit der Metaphysik zusammen, denn die Schönheit ist der unser trübes Erdenleben aufhellende Abglanz der jenseitigen Vollkommenheit. Und zu allerletzt unsere Musik, in der die Seele des weißen, des annähernd vollkommenen (!!) Menschen, ihre Schönheit und ihren Reichtum ausströmt! Nur ein mitleidiges Lächeln kann asiatische Musik uns abgewinnen. Dafür können die Chinesen nichts, daß ihnen der Schöpfer so vieles versagt hat. Um so mehr verdient es unsere Achtung, daß sie mit ihrer geringeren Begabung so Bedeutendes geleistet haben . . .*"

Und angesichts solcher „tief schürfenden" Analysen wagt man es noch zu bezweifeln, daß der Deutsche besonders begabt ist, den Geist fremder Völker zu verstehen! —

Die „DEUTSCHE KUNST- UND ANTIQUITÄTEN-BÖRSE" bringt in ihrer 32. Nummer einen „Ostasien" überschriebenen Aufsatz aus der Feder von L. B. Man hält es für kaum glaublich, daß in Deutschland in einer für doch nicht ganz naive Kreise bestimmten Zeitschrift solches Geschreibsel gedruckt werden kann. Es wimmelt darin nicht nur von ungenauen oder falschen Angaben und schiefen Urteilen, der Verfasser beherrscht auch die deutsche Sprache kaum weniger als seinen Stoff. Es würde zu weit führen, das ganze Machwerk abzudrucken, hier nur einige wenige Glanzstellen:

„*Die europäischen Händler (!) haben zu allen Zeiten derartige Kunst [Exportkunst] fabrizieren lassen, die uns (?) heute durch das Alter ehrwürdig und echt erscheint. Der Ostasiate in seinem Haus mit den beweglichen Wänden . . ., mit den geringen Füllungen seines Zimmers . . .* **[und das chinesische Haus!]** *wird immer ein uns wesentlich fremder Mensch sein.*"

Nachdem der Verfasser dann gewarnt hat, chinesische Bronzen zu datieren, gibt er selbst einige Anhaltspunkte für Datierungen, die ganz besonders interessant sind:

„*Man kann vielleicht sagen, daß in den ersten tausend Jahren vor Christi die Wellenlinie und das plumpe Tier vorherrschten, und zwar durchwegs in Streifen . . .*" „*Alle primitiven Vögel sind etwa um Christi Geburt herum, die weichlichen Pflanzenmotive treten erst nach dem Mittelalter auf.*" **Über die ostasiatische Töpferkunst werden geradezu rätselhafte Angaben gemacht.** „. . . *wir dürfen nicht vergessen, daß China auch nicht einen Bruchteil des alten China fabrizieren konnte, das es allein in einem europäischen Großstaat gibt (!) . . .*" „*Das Steinzeug bevorzugt grüne Glasuren, unter denen der Ton, da das chinesische Steinzeug im Durchschnitt weich ist, graviert wurde. Neben den grünen sind die bläulich-grauen Glasuren besonders häufig, aber selten werden die weißen Glasuren geschätzt.*" „*Der chinesische Porzellanmaler bemalt das Gefäß, glasiert es dann und beides (!) wird gemeinsam gebrannt, das gibt die Eigenart, das gewissermaßen Gläserne der chinesischen Porzellantöne.*" „*Die japanische Töpferei ist dem japanischen Porzellan sehr überlegen. Ihre Formenwelt ist klein, die gleichen Töpfe und Vasen werden immer wieder auf der Töpferscheibe gedreht* (sic!). *Was diese Gefäße auszeichnet, ist der prachtvolle Geschmack ihrer Glasuren* (sic?), *die alles in Ton vorgebildet haben, was wir heute im Glase nachbilden (!).*"

Von den japanischen Lackarbeiten heißt es, daß „*die schönsten im 16. Jahrhundert (Genreku!) . . .*" *hergestellt wurden.* „*Der größte Lackmeister ist Kerin (!), dessen Leben* (sic) *das beste Beispiel für jene Kunst ist, der die Inres(!), die wunderschönen japanischen Dosen, angehören.*"

Bei solchen Belehrungen wnndert man sich nicht mehr über das meist so klägliche Niveau deutscher Sammlungen und Versteigerungen ostasiatischer Kunst. —

In den NÄCHSTEN BEIDEN HEFTEN der O. Z. werden u. a. voraussichtlich folgende Autoren zu Worte kommen: OTTO BURCHARDT (Brüssel), EDUARD ERKES (Leipzig), R. O. FRANKE (Königsberg), HANS HAAS (Leipzig), FRIEDRICH PERCZYNSKI (Berlin), BRUNO SCHINDLER (Leipzig), HEINRICH SMIDT (Bremen), E. A. VORETZSCH (Kristiania), ERNST ZIMMERMANN (Dresden). —

ABGESCHLOSSEN: 31. VII. 1917.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01754 7848